البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد:

الأدب والترجمة

العدد المزدوج
5/4
خريف/شتاء
2015

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية محكمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 8790-2351
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
الطباعة: دار الأمنية - الرباط
التوزيع: سبريس

المحتويات

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

كلمة العدد

التزاما من هيئة التحرير بإصدار المجلة في موعدها، حتى لا تُخْلِفَ وعدها للقارئ الكريم، تضع بين يديه هذا العدد المزدوج الذي أملته اعتبارات عديدة؛ أهمها:

وفرة الأعمال الجيدة التي وردت على المجلة، والتي لا يمكن لهيئة التحرير تأجيلها لمرات ومرات، إنصافا للباحثين الأعزاء من جهة، وللقارئ من جهة أخرى.

أهمية ملف العدد، ووفرة المساهمات القيمة التي تفضل بها الأساتذة الأفاضل، سواء الذين راسلناهم فاستجابوا بكل أريحية، أو الذين تزامنت مساهماتهم مع الملف؛ وللكل الشكر الجزيل.

استحالة إصدار عدد آخر بعد هذا في السنة نفسها (2015)، بالمواصفات الجيدة، نظرا لما يتطلبه إعداد المجلة من جهد ذهني ونفسي وعلمي.

تنظيم أزمنة إصدار المجلة بالتوزيع المتساوي بين الفصول (ثلاثة أعداد كل سنة).

لكل هذه الاعتبارات، جاءت مجلتنا في هذا العدد المزدوج (الرابع والخامس)، دسمة، غنية ومتنوعة المواضيع، مع ثبات الأركان التي أَلِفها القارئ.

وهكذا، ففي «ملف العدد الذي خصصناه لـ «الأدب والترجمة» عشر مساهمات، أغلبها لأعلام مُبَرَّزين في بابهم، وبعضهم من الباحثين الشباب الذين يبصمون على حضور لافت في البحث العلمي. إذ سيلتقي القارئ الكريم بمساهمات للسادة الأساتذة الباحثين: أنور مرتجي، حسن بحراوي، خيرة جريو، رشيد بنحدو، السعيد أهرو، عبد الكبير الشرقاوي، عبد السلام بنعبد العالي، فاتحة الطايب، فريد الزاهي، محمد بوشفر. وكلهم ساهموا بأبحاث تقارب موضوع الترجمة والمترجمين من زوايا متعددة ومختلفة.

وفي امتداد ملف العدد، جاء ركن «الترجمة» ثريا بترجمات لأساتذة باحثين لهم صيتهم الكبير في البحث العلمي وفي الترجمة أيضا، كالأساتذة: سعيد بنكراد وحافظ اسماعيلي علوي وإدريس جبري وعبد النبي ذاكر وإدريس الخضراوي وحسن بلكراع. فالمناسبة شرطٌ لتعدد الترجمات في هذا العدد.

وتساوقا مع ملف العدد أيضا، كان الحوار مع عَلَم من أعلام الترجمة في المغرب والعالم العربي؛ إنه الأستاذ فريد الزاهي الذي ناقش مسألة الترجمة ودورها وطبعيتها وأدبياتها وطبيعة عمل المترجم...

أما باقي الأركان، فقد ساهم فيها نخبة من الباحثين بدراسات وأبحاث تمَس موضوعات مختلفة، تمتد إلى السرد والنقد الأدبي وشعر الزجل وعلاقة الإنسان العربي بالآخر من خلال الأدب، إلخ... وقد ساهم في هذه الأركان أساتذة أجلاء كحسن طالب وحسن المودن ومحمد التعمرتي وإبراهيم أسيكار وزكية الحسني وأحمد علواني.

وفي الختام، لا يسع المشرفين على المجلة إلا شكر من ساهم في إخراج هذا العدد: إعدادا وتقويما وإرشادا. كما لا يسعهم إلا أن يتمنوا قراءة ممتعة ومفيدة لمختلف المواد، راجين أن يكونوا عند حسن ظن القراء الكرام.

دراسات وأبحاث


محمود ميري
أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث
خلال العقدين السابع والثامن
من القرن العشرين
-الفضاء الثقافي والبناء المنهجي
دار الأمان
الرباط

تمثلات المرأة في أخبار الطفيليين

أحمد علواني[1]

منطلق الدراسة

تُعدُّ أخبار الطفيليين بمثابة وثيقة فنية لها دلالاتها الأدبية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية؛ لأن الطفيلي[2] في حِجَاجه واحتياله إنما يثور علي المجتمع، فيخرج ليطلب حقه في أن يعيش في قلب المجتمع، ولا عيش بدون غذاء؛ حيث يمثل الطعام قضية جوهرية مطروحة في هذه الأخبار[3]. وموقف الطفيلي من الطعام هو موقف الإنسان الذي لا يجد ما يأكله، ومن هنا يرى أن حقه الطبيعي أن يأكل ليعيش، ونتيجة لذلك يتطفل على غيره، وفي تطفيله لا ينفصل عن واقعه؛ بل يراقبه عن كثب، وينقده بطريقته الخاصة، ويحتال عليه بأساليبه المتنوعة. ومن ثم يُقبل الطفيلي على الموائد والولائم – دون دعوة – في ثقة؛ فهو يمتلك قدرة تمكنه من التغلب علي خصمه/ صاحب الوليمة بالحيل العجيبة، وسرعة البديهة، والذكاء الوقاد، وخصوبة الخيال، وبراعة التنكر والتمثيل، إلى جانب قدرته على تخدير خصمه تخديرًا عقليًا، يقوم على المناظرة ومقارعة الحجة بالحجة، ومن ثمَّ يقف عقل الخصم عاجزًا عن التفكير، وهنا سيرضخ ويُذعن تاركًا الطفيلي يمر ليدخل فيأكل[4].

وإذا كان المألوف – في معظم أخبار الطفيليين – أن يتوجه الطفيلي نحو المناسبات الاجتماعية القائمة

---

1 – أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة بنها – جمهورية مصر العربية.

2 – لعله من الأنسب – قبل المضي في محاور الدراسة – أن نعرف من هو الطفيلي. إنه ذلك الشخص الذي يدخل على قوم ليأكل من طعامهم، وذلك من غير أن يُدْعَى. ولفظ «الطفيلي» مأخوذ من الطَّفَل، وهو الظُّلْمَةُ؛ أي إقبال الليل على النهار بظلمته؛ لأن الفقيرَ من العرب كان يحضر الطعامَ الذي لم يُدْعَ إليه مُتستِّرًا بالظُّلْمَةِ لئَلا يُعْرَف. وكذا أمر الطفيلي يُظْلم على القوم فلا يدرون من دعاه، ولا كيف دخل عليهم. والتطفيل منسوب إلى رجل يسمي «طُفَيْل» من أهل الكوفة من بني غطفان، كان يأتي الولائم من غير يُدْعَى إليها؛ فكان يُقال له طُفَيْلُ الأعراسِ والعرائس، وإليه يُنسب الطفيليون. يمكن مراجعة ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور): لسان العربَ، تحقيق عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي – دار المعارف، د.ت، راجع مادة «طفل»: ص2681–2683 (بتصرف). وأيضا يُقال علي الطفيلي؟ الراشن. ويقال: رَشَنَ الرجل إذا تَطَفَّل ودخل بغيرِ إذن. فالرَّاشِنُ: أي الداخل على القوم الآتي ليأْكل، رَشَنَ يَرْشُن رُشُوناً، فهو رَاشِنٌ، وهو الذي يتعهد مواقيت طعام القوم فيَغْتَرُّهم اغتراراً. راجع «لسان العرب»، مادة: رشن.

3 – سبق لنا دراسة «السرد والحجاج في أخبار الطفيليين: كتاب التطفيل للخطيب البغدادي نموذجًا» – مجلة فصول للنقد الأدبي – مجلة فصلية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – العددان 85/ 86 – ربيع/ صيف 2013. ص 137–177.ولم يرد في أخبار الطفيليين خبر بطلته امرأة؛ فالمرأة لا تطفل، ولكن ثمة من يطفل على بيت غيره من أجل امرأة، وهذا يخالف الشائع في أخبار الطفيليين، ولعل هذه الأخبار تحتاج إلى وقفة بحثية لدراستها، وسبر غورها، ورصد تمثلات المرأة بها، وهذا ما نحاوله في دراستنا هذه.

4 – **أحمد علواني**، «السرد والحجاج في أخبار الطفيليين: كتاب التطفيل للخطيب البغدادي نموذجًا» – مرجع سابق – ص 166.

على إعداد الأطعمة والمأكولات، ويحتال لدخول البيت والولوج إلى مائدة الطعام، فهو يطفل بغرض الأكل؛ فإن ثمة أخبارًا طَفَلَ فيها الأكابر والأشراف وأهل العلم والأدب ليس رغبة في الطعام، ولكن من أجل المرأة[1]!!.

وهذه الظاهرة هي منطلق الدراسة، وفيها سنحاول تلمس الإجابة عن سؤال مفاده: إذا كان للعنصر النسائي حضور في أخبار الطفيليين. فما هي الصورة التي جاءت عليها المرأة؟

وللإجابة عن هذا السؤال، سنبحث في متون أخبار الطفيليين[2]. ولنبدأ، في تلمس الإجابة عن هذا السؤال، من الباب الذي عقده الخطيب البغدادي في (ذِكْرِ مَن طَفل من الأكَابِر والأشرافِ وأهل العلم والأدب)[3].

فواضحٌ من عنوان الباب أنه سيحكي أخبارًا عن بعض الأكابر والأشراف والمشهورين من أهل العلم والأدب، الذين طفلوا على منازل غيرهم، دون دعوة مسبقة من أهلها، ولذا احتالوا ليدخلوها، ولعل هذا يثير تساؤلات في نفس المتلقي، منها مثلاً: من هؤلاء[4]؟ وما الدافع وراء تطفيلهم؟ هل الطعام هو سبب التطفيل أم ثمة حافزٌ آخر؟!

وللإجابة عن كل هذه التساؤلات وغيرها، سنقف عند أخبار التطفيل المغايرة للمألوف لتحليلها، ورصد ملامح تمايزها، وإبراز عناصر مغايِرتها لأخبار الطفيليين المعروفة أو المألوفة.

يمكن البدء بتحليل خبر تطفيل «إبراهيم بن المهدي»[5]. وفيه يحكي «إبراهيم» واقعة تَطْفِيله للخليفة

1 - سيتم الاعتماد على مصادر الأدب العربي التي رصدت مثل هذه الأخبار، وهي:
- «التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم» للخطيب البغدادي، تحقيق د. عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، ط1، 1406 هـ/ 1986م.
- «العقد الفريد» لابن عبد ربه، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1407هـ - 1987م.
- «نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، تحقيق مفيد قميحة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ج3.

2 - كثرت أخبار الطفيليين في السرد العربي القديم، ولعل أهم المتون السردية التي ركزت على حضور المرأة هي: (كتاب «التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم» للخطيب البغدادي. و(كتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربه. و(كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري.

3 - راجع: **الخطيب البغدادي**: التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، ص97-113.

4 - إن الشخصيات المذكورة - بحسب ترتيب الأخبار الواردة في الباب - هي: (عبد الله بن جعفر، ذو الرُّمة، زكريا بن منظور، رَقَبة بن مصقلة العبدي، الحكم بن ميمون، إبراهيم بن المهدي، إسحاق بن إبراهيم الموصلي، مخارق المغني)؛ فمنهم من طفل رغبة في الطعام، وعُرف بذلك، واشتهر أمره؛ حيث قادته شهوة الأكل إلى ممارسة فعل التطفيل، وهذا تطفيلٌ مألوفٌ وشائعٌ. ومنهم من طفل عرضًا لا عمدًا، وجاء تطفله مصادفة أثناء خروجه لأمر ما، ولم يطفل بغرض الأكل، ولكن بدوافع أخرى؛ مثل: سماع غناء قينة، أو وقوع النظر على جزء من جسد أنثوي حسن، أو رؤية جارية فاتنة، وهذا تطفيلٌ مغايرٌ للمألوف؛ لأنه لا يتولد عن رغبة في الأكل، بل ينتج عن اشتهاءٍ للمرأة.

5 - التطفيل، ص102-108. ولقد ورد الخبر أيضًا في «العقد الفريد»، ج7، ص199-203. كما ورد في «نهاية الأرب في فنون الأدب»، ج3 ، ص 298-309.

«المأمون»، والظاهر أن غرض الحكي هو التأديب؛ لأن حكايته سترد عقب خبر الطفيلي الذي أمر الخليفة بأن يؤدب، ولكن باطن الخبر يحتوي على مجموعة من الحقائق سيتم الكشف عنها في تضاعيف التحليل.

ومن الملحوظ أن الخبر ينقسم إلى حكايتين: الحكاية الأولى هي حكاية الزنادقة والرجل المتطفل. والحكاية الثانية هي حكاية «إبراهيم بن المهدي» والرجل الذي أكرمه.

فأما عن الحكاية الأولى فأول شيء يلفت انتباهنا أن الحكي ينفتح على أمر الخليفة المأمون بأن «يُحمَلَ إليه عشرةٌ من الزنادقة سُمّوا له من أهل البصرة»[1].

إذاً، فالزنادقة محددون بعددهم، ومعروفون بأسمائهم، للخليفة نفسه، وأيضًا لرجاله المأمورين بإحضارهم وحملهم؛ في حين أن الزنادقة مجهولون بالنسبة إلى الطفيلي؛ فهو لا يعرفهم كأشخاص، ولا يعرف أسماءهم ولا يفقه أقوالهم، وبمجرد رؤيته لهم سيركز علي كونهم زمرة مجتمعة، وسيقوده ظنه إلى أنهم ذاهبون إلى صنيع/ طعام أُعدَّ لهم؛ لأن الطعام هو شاغل الطفيلي الأكبر. ولسيطرة هذا الشاغل على عقله، يقوده تفكيره إلى الاحتيال؛ ليكون واحدًا منهم، وذلك بانسلاله ودخوله في زمرتهم.

ينتهي الجمع، وبينهم الطفيلي، إلى زورق. وبرؤية الطفيلي للزورق يتوقع القارئ بأن الطفيلي سيتراجع منعزلاً عنهم كما أنسل داخلاً بينهم؛ لأن الأمر لم ينتهِ إلى صنيع/ طعام فيأكل معهم، ولكن انتهى إلى زورق معدّ لهم، ولكن فعل الطفيلي يخالف توقع القارئ؛ فقد دخل معهم الزورق، ولكنه قبل أن يدخل يحول غرضه من صحبتهم إلى الصنيع/ الطعام إلى ركوبه في الزورق بغرض التنزه: «فدخلوا الزورق، فقال الطفيلي: هي نزهة؛ فدخل معهم الزورق.»[2].

إن الطفيلي يجعل بصره خادمًا لغرضه، أو مرادفًا لظنه المحبب إلى نفسه، بمعنى أنه إذا رأى جمعًا ظن أنهم ذاهبون إلى وليمة؛ فإذا رآهم ركبوا في زورق تحول ظنه مع ركوبهم الزورق إلى التنزه؛ فهو لم يُحصّل طعامًا؛ ولذا يرغب في الإفادة من تطفله عليهم؛ فإذا لم يحظ بالأكل، يستمتع بالتنزه، ولكنه يخرج من خداعه البصري، بعد تقييده معهم: «قُيِّدَ القوم، وقُيد معهم الطفيلي؛ فقال الطفيلي: بلغ تطفيلي إلى القيود.»[3]

إن القيْد جعل الطفيلي يفيق من غيبوبة الظن في الصنيع أو النزهة، كما أزال القيْد غشاوة بصره؛ ليفطن إلى أن رؤية الجمع والأمل في الصنيع تحول بدخولهم في الزورق إلى ظن في نزهة مأمولة، والتي تحولت بدورها إلى قيد وأسر.

ومن المثير للجدل أن الطفيلي، بعد تقييده وتحققه من الأمر، سيواصل غفلته أو – بالأحْرى – تغافله؛ فلن ينطق ليمنع القيد عن نفسه، أو يصيح منبهًا الحرس قائلاً: «لست معهم، وإنما تطفلت ودخلت بينهم»؛ بل سيظل مكبلاً، وهذا يجعلنا نتساءل: هل الطفيلي ما يزال يحتال؟!

---

1 – التطفيل، ص 102–103.

2 – نفسه، ص 103.

3 – نفسه، ص 103.

إنه يعمد إلى الغفلة، أو يتعمد التغافل؛ فيلزم الصمت، وهو بين يدي الخليفة «المأمون»، وقد: «جعل يدعو بأسمائهم رجلاً رجلاً، فيأمر بضرب رقابهم؛ حتى وصل إلى الطفيلي، وقد استوفى عدة القوم...

- فقال للموكلين بهم: ما هذا؟

- فقالوا: والله ما ندري، غير أنّا وجدناه مع القوم فجئنا به.»[1].

ولعلّ الطفيلي عمد إلى التغافل، وفيه حيلة بليغة؛ فهو يرى الجمع يتناقص من حوله، والزنادقة يقتلون واحدًا تلو الآخر، وقد نفد الجمع، وانتهى العدد إلى عشرة، ولم يبق إلا هو، والخليفة لا يعرفه، فيناديه باسمه، كما عرف الزنادقة فدعاهم بأسمائهم. ولذا، فالخليفة يسأل رجاله: ما هذا؟ طالبًا منهم تعريفه، وهم بدورهم لا يعرفون؛ ومن ثَمَّ، سيتحول الخليفة بخطابه إلى الطفيلي:

«- فقال المأمون: ما قصتك ويلك؟

- فقال: يا أمير المؤمنين، امرأته طالقٌ إن كان يعرف من أقوالهم شيئًا، ولا يعرف إلا الله ومحمدًا النبيصلى الله عليه وسلم، وإنما أنا رجلٌ رأيتهم مجتمعين؛ فظننت صنيعًا يغدون إليه. فضحك المأمون، وقال: يؤدّب[2]»[3].

ومن اللافت للنظر أن الطفيلي لم ينتبه من غفلته المتعمدة؛ فينطق ليُعرب عن نفسه، إلا بعد سؤال الخليفة له، فيجيب دافعًا تهمة الزندقة عن نفسه، مصرحًا بغرضه من احتياله، وسبب سيره في ذيل أي جمع أو دخوله مع أي ركب.. إن غرضه الأكل وما يتبعه من امتلاء للبطن.. إنه لا يندفع بغرض التطفيل بوصفه غاية في حد ذاته، بقدر ما يدفعه الجوع إلى التطفيل، لتبليغ نفسه بلقيمات يأكلها؛ فيقيم أَوَدَه، ويحفظ حياته.

وإذا أردنا تحليل جواب الطفيلي عن سؤال الخليفة، سنجد أن جوابه لا يمثل دفاعًا عن النفس بغرض النجاة من القتل؛ فالطفيلي يعلم أنه لن يُقتل مثل الزنادقة، فهو لم يكفر بالله ورسوله ليُقتل، ولكنه تطفل ليأكل.

1 - نفسه، ص103.

2 - ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يدخل الطفيلي ضمن الزنادقة، وأن يكشف الخبر عن هوية الطفيلي الدخيل. ومما لا شك فيه أن الطفيلي الفرد بمثابة رمز فني يعكس صورة الطفيليين، ويشير إليهم؛ فالمجتمع يزخر بهم، والطفيليون لا يجدون ما يأكلونه، وقد عجزوا عن الكسب في ظل مجتمع عباسي إقطاعي، لا مجال فيه للفقراء؛ ولذا تلحظ في معظم الأخبار المسرودة أن الطفيلي لا يطفل إلا على موائد وولائم الأغنياء، فقد أخذ الطفيليون يوظفون أساليبهم الحجاجية ووسائلهم الاحتيالية، وإن جاءت بشكل ظاهره السخرية واللهو، وهم يفعلون ذلك درءًا للجوع، ومحاولة لكسب لقمة العيش، وسد رمق الأبناء؛ ومن ثم، فالطفيلي لا يطفل إلا على الموائد العامرة التي يمتلكها الأمراء والأثرياء، ويأكل حتى يشبع، ثم ينصرف، وقد أقام أوده، وملأ بطنه، بل حمل طعاماً لذويه وأهله. [راجع الأخبار في كتاب التطفيل: (أ)- «خبر الطفيلي مع الخليفة المأمون» ص102-103. (ب)- «خبر الجار الطفيلي الذي تبع نصرًا إلى وليمة أمير البصرة (جعفر بن القاسم الهاشمي)». ص 138/ 139. (ج)- «خبر أبي مالك الهالك مع عبد الله بن إبراهيم بن إسحاق» ص122].

3 - نفسه، ص103.

يحاجج الطفيلي الخليفة، وفي حجاجه تنبيه للخليفة إلى أن ثمة كثيرين في دولته، وتحت ظل خلافته المصونة، يتطفلون لأنهم لا يجدون ما يأكلونه، وما الطفيلي إلا رمزٌ لهؤلاء، وعلى الرغم من ذلك فلم ينتبه الخليفة إلى الرسالة المبثوثة أو القضية المطروحة في رد الطفيلي[1]؛ فلم يفكر في مضمون الجواب، وما يطرحه من قضية لا تقل في خطورتها عن الزندقة.. إنها قضية التطفيل. ولا تقف خطورة القضية عند حد رجل يتطفل ليأكل، بل رجل لا يجد ما يأكله فيتطفل.

ولعل عبارة الراوي: (فضحك المأمون، وقال: يؤدب) تعكس أمرًا بالغ الأهمية.. إن ضحك الخليفة يدل على أنه أخذ تطفيل الرجل على ظاهره الهزلي؛ فضحك من حيلته، وربما سخر من فعله، ثم جاء أمره بتأديب الطفيلي ليؤكد لنا أنه لم يفطن إلى جواب الطفيلي ومضمونه الباطن؛ لأنه لم يأمر له بطعام ليأكل فيشبع؛ بل رأى أن يُؤدب على فعله، وهنا سيظن المتلقي بأن القصة قد انتهت، ولكن يفاجئه الراوي برد «إبراهيم بن المهدي»، لينتقل به نقلة أخرى. وهذا ينقلنا إلى تحليل الحكاية الثانية التي تضمنها الخبر كما أشرنا فيما سبق.

لقد طلب «إبراهيم بن المهدي» من «الخليفة المأمون» أن يهب له تأديب الطفيلي: «يا أمير المؤمنين، هب لي أدبه أحدثك بحديث عجيب عن نفسي»[2]. ومن ثمَّ، يتوقع المتلقي أن حديث «إبراهيم» سيكون حديثًا تأديبيًا يتوجه به إلى الطفيلي خاصة، ولكن «إبراهيم» لن يتوجه إلى الطفيلي ليؤدبه؛ بل أخذ يوجه حديثه إلى الخليفة خاصة. وإمعانًا منه في جذب الخليفة، يصف حديثه بأنه عجيب، وبهذا الوصف يضع إبراهيم/ المتكلم فخًا للخليفة/ المخاطب؛ فقد استثمر حادثة تطفيل الرجل، ووجد الفرصة سانحة ليقتنص آذان المستمعين، وبحسب «كيليطو»، فـ «إنَّ الكلام قد يتحول إلى شبكة لاقتناص ضحية.. لاقتناص المستمع.»[3]

كما يحرص إبراهيم/ المتكلم، منذ بدأ في سرد خبره، على أن ينادي مخاطَبه الخاص، وهو الخليفة: (يا أمير المؤمنين...)، وعلى مدار الخبر، وحتى النهاية سيتردد نداء المتكلم للمخاطب ليصل النداء السابق إلى (أربع عشرة مرة). ولعل هذا التردد يؤكد أن حديث المتكلم ليس تأديبًا لرجل تطفل، بل في نفسه حاجة، ويدور بخلده أمل يسعى إلى بلوغه أو تبليغه للخليفة لا للطفيلي؛ وذلك بواسطة حكاية ادّعى أنها عجيبة، هو بطلها؛ لأنه سيحكي عن نفسه، وعن تطفله، وعن رجل أكرمه وأطعمه وزوّجه من أخته... ولعل هذا يدفع إلى التساؤل: ما غرض إبراهيم بن المهدي من سرد حكايته؟، أو ماذا يريد من الخليفة بعد سماع حديثه العجيب؟

إن إدخال إبراهيم/ المتكلم حديثه في إطار العجيب سيدفع بنا إلى التركيز، عند تحليل الخبر، على رصد العجيب، والوقوف عليه، فما العجيب في الخبر؟ أو ما المغايِر للمألوف والخارج على العادة؟!

لقد خرج إبراهيم من مجلس الخليفة، وسار في سكك بغداد. ويصف حالته المزاجية بأنه متطرِّب، وهذا

1 – إن الطفيلي في رده لا يعمل على فضح نفسه بكشف تطفله، بل يفضح السلطة الحاكمة.

2 – التطفيل: ص104.

3 – **عبد الفتاح كيليطو**، الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي – ص40.

يجعل القارئ يتخيل سيره بطرب، وما يتبعه من مرحٍ ونشوة وتُؤَدَةٍ وروِيَّة في المسير. وأثناء سيره، يشم رائحة طيبة لطعام يُطهي (يُطهى)، ويولد الشم اشتياقاً إلى المشموم/ الطعام، والشم في حد ذاته يمثل لذة؛ لأن «المشموم يؤثر في كيان المرء كله: جسدًا ونفسًا، حين يكون فاعلاً بقوة؛ إذ يتوزع تأثيره في مختلف أنحاء الجسم، ويريح الأعصاب، بل العين ذاتها تصبح أكثر استعدادًا للنظر والرؤية مادام المشموم زكي الرائحة، والعقل يكون في عنفوانه؛ حيثُ الدماغ يستقبل كل ما من شأنه جعْل صاحبه منفتحًا على ما حوله، مغمورًا بفرحة لا حدود لها، ويسرع الخُطى نحو المشموم أكثر فأكثر؛ فالمشموم يتجاوز خاصته.. إنه يستثير الجسد كله، ويفعل في المشاعر والأفكار بالمقابل»[1].

وفي الخبر، سينظر «إبراهيم» إلى مكان المشموم، ليحدد جهته. وبنظره يتحول غرضه من أمر البحث عن المشموم - وما يتبعه من اشتياق للأكل - إلى انشغال بالجسد الأنثوي، وحسب تعبيره: «فرميتُ بطرفي إلى الجناح، فإذا في بعضه شباك، فنظرتُ إلى كفٍّ قد خرجت من الشباك قابضة على عضد ومعصم، فشغلني - يا أمير المؤمنين - حسن الكف والمعصم عن رائحة القدور، ويقيت باهتًا ساعة، ثم أدركني ذهني»[2].

فواضحٌ هنا أن رؤية «إبراهيم» للكف شغلته عن شم رائحة القدور؛ فقد أثارته رؤية جزء حسن من جسد أنثوي؛ فانشغل به، ونمت مشاعره ومخيلته لتكوين صورة عن جسد بضّ مكتمل الحسن من واقع رؤية جزء منه هو الكف؛ ومن ثم أخذ يفكر في كيف يحتال للوصول إلى الأنثى/ صاحبة الكف الحسن.

إذاً فدافعه إلى الاحتيال، ودخول المنزل، ليس الأكل من طعام شم رائحته، بقدر ما هو انشغال بجسد أنثوي رأى جمال كفه؛ ولذا فـ «إبراهيم»، بعد احتياله ودخوله إلى المنزل، يأكل، ولكنه لا ينصرف، بل أخذ يخاطب نفسه: «فقلتُ في نفسي: هذه الألوان قد أكلتها، وبقيت الكف، كيف أصل إلى صاحبتها؟»[3]. وهذا يؤكد أنه لم يطفل على المنزل بغرض الطعام، ولكن بحافز الفوز بصاحبة الكف.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى الخبر، سنقرأ: «يا أمير المؤمنين، خرجت من عندك يومًا في سكك بغداد متطِّربًا... فشممتُ - يا أمير المؤمنين - من جناح أبازيَر[4] قدور قد فاح طيبُها، فتاقت نفسي إليها، وإلى طيب ريحها...؛ فرميتُ بطرفي إلى الجناح، فإذا في بعضه شباك، فنظرتُ إلي كفٍّ قد خرجت من الشباك قابضة على عضد ومعصم، فشغلني - يا أمير المؤمنين - حسن الكف والمعصم عن رائحة القدور، ويقيت باهتًا ساعة، ثم أدركني ذهني.»[5].

لقد حدد «إبراهيم»، منذ البدء، وصفًا دقيقًا لحالته المزاجية؛ فهو طربٌ، وسيتعايش مع نفسه الطربة، ملبّيًا لها ما تَتُوق إليه، وهو إذ يطفل على منزل، دون دعوة من صاحبه، إنما يفعل ذلك بدافع رغباته وشهواته، أو بالتفاعل الإيجابي مع اشتهاءات النفس؛ فهو يتجاوب مع حاسة الشم ليشتهي الأكل من

1 - **إبراهيم محمود**، جغرافية الملذات: الجنس في الجنة، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، يناير 1998، ص313.

2 - التطفيل، ص 104.

3 - نفسه، ص 104-105.

4 - التوابل التي توضع في الطعام لتحسين رائحته وطعمه.

5 - نفسه، ص 104.

القدور؛ فينشغل عن اشتهاء الطعام برؤية الكف وما يتبعه من اشتهاء لجسد أنثوي تصور حسنه من حسن كفه، وبعد احتياله ودخوله إلى المنزل سيأكل؛ وبذلك يُشبع حاجة نفسه من الطعام، ويبقى شاغله الأكبر هو الوصول إلى الأنثى/ صاحبة الكف، وبالوصول سيحقق لنفسه لذة جنسية، ولكن هذه اللذة لن تتحقق الآن؛ حيث ستتاح له لذات أخرى؛ كشراب النبيذ، وسماع الغناء... وستطغى لذاته الحسية، فلا يتمكن من ضبط نفسه؛ ولذا يصف حالته، عقب الشراب وغناء الجارية، قائلاً: «فهيجت – يا أمير المؤمنين – بلابلي، وطربت بحسن شِعْرها، وحذقها... فصحت السلام... وجاءني من الطرب ما لم أملك نفسي.»[1].

ومع تحقيق إبراهيم/ المتكلم كلَّ هذه الملذات الحسية، وما تشبعه من شهوات نفسية وجسدية، خرجت نفس «إبراهيم» الطربة عن نواميس السيطرة العقلية؛ فهو كلما فاز بلذة حسية تاقت نفسه إلى غيرها، ولكن ثمة لذة ما يزال يُحال بين إبراهيم وبينها.. إنها اللذة الجنسية، والماثلة في توقه إلى الأنثى صاحبة الكف.

وإذا كان «صاحب المنزل» قد أتاح لـ«إبراهيم» – وهو الطفيلي المجهول بالنسبة إليه – الطعام ليأكل، والنبيذ ليشرب، والجارية لتغني أمامه؛ فيستمع ويطرب ويغني، فإنه لن يسمح له بالاطلاع على ما ملكت يمينه من جوارٍ، ثم أهل بيته (الأخت والأم)، إلا بعد معرفته؛ فتقرأ: «وخلوت معه فشربنا أقداحًا، ثم قال لي: يا سيدي، ذهب ما كان من أيامي ضياعًا إذ كنت لا أعرفك، فمن أنت يا مولاي؟ فلم يزل يُلح علي حتى أخبرته، فقام فقبَّل رأسي، وقال: يا سيدي، وأنا أعجب أن يكون هذا الأدب إلا من مثلك، وإذا أنا مع الخلافة وأنا لا أشعر! ثم سألني عن قصتي، وكيف حَملت نفسي ما فعلت، فأخبرته خبر الطعام وخبر الكف والمعصم، فقلت: أما الطعام فقد نلتُ منه حاجتي، فقال: والكف والمعصم؟ ثم قال: يا فلانة – لجارية له –، قولي لفلانة تنزل، فجعل يُنْزِل لي واحدة واحدة، فأنظر إلى كفها ومعصمها، فأقول: ليست هي. قال: واللهِ ما بقي غير أختي وأمي، واللهِ لأنزلنَّهما إليك؛ فعجبتُ من كرمه وسعة صدره، فقلتُ: جعلتُ فداك، ابدأ بأختك قبل الأم، فعسى أن تكون هي، فقال: صدقت، فنزلت فلما رأيتُ كَفَّهَا ومعصَمَها، قلتُ: هي هذه.»[2].

ومن اللافت في حديث «إبراهيم بن المهدي» أن نظره لا يقع على امرأة سافرة، جارية أو قينة مثلاً، ولكنه يرى كفًا تمسك بمعصم، من وراء شباك، وهذا يعكس للقارئ أن المرأة المطلوبة شريفة، مَصُونة، غير سافرة كالجواري، وعندما يدخل «إبراهيم» إلى المنزل لن تقع عيناه على صاحبة الكف ضمن من رأى من الجواري؛ وهذا إمعانًا في صيانتها، وحرصًا على تأكيد عدم تبذلها أو بذلها للرجال – ولا سيما (بالإلصاق: ولاسيما) إن كانوا من الأغراب؛ ولذا فلن يسمح «صاحب المنزل» لـ«إبراهيم بن المهدي» في رؤية (برؤية) أهل بيته، أو كشف حرمة نسائه (أمه، أخته)، إلا بعد معرفته هُوية «إبراهيم» ونسبه الشريف، ولا شك في أن صاحب المنزل متزوّج، ولكنه لن يعرض «زوجه» أمام «إبراهيم»؛ فليس لديه من أهله مَن يصلح للعرض والرؤية وما يتبعه من زواج إلا (الأخت – الأم)، أو بحسب الخبر: (قال: والله ما بقي غير أختي

1 – نفسه، ص105.

2 – نفسه، ص107.

وأمي، والله لأنزلنَّهما إليك؛ فعجبتُ من كرمه وسعة صدره، فقلتُ: جعلتُ فداك، ابدأ بأختك قبل الأم فعسى أن تكون هي، فقال: صدقت، فنزلت فلما رأيتُ كَفَّهَا ومعصَمَها، قلتُ: هي هذه)[1].

ولا شك في أن أخت صاحب المنزل لم تتزوج بعد، كما أن والده قد مات؛ ومن ثم فمن المباح أن يُصرح بوجود أمه، فلا مانع لدى صاحب المنزل من كشف (الأم والأخت) - وهما الشريفتان - لـ«إبراهيم»، وهو الشريف الذي ينتمي إلى بيت الخلافة. كما أنه لا شك في وجود زوجة لصاحب المنزل، ولكنه يسكت عنها لأسباب معروفة لدى المتلقي، ولدى «إبراهيم» أيضًا؛ بمعنى أنه من غير المعقول أن يعرض صاحب المنزل زوجته مع الأخت والأم، حتى وإن كانت الزوجة هي صاحبة الكف والمعصم؛ فلن يطلقها ليتزوجها «إبراهيم»، ولعل «إبراهيم» يفطن لذلك، وحرصًا منه على صيانة (الأم)، فسيطلب من صاحب المنزل أن يبدأ بعرْض (الأخت).

وبعدما يرى «إبراهيم» الأخت، ويطلع على كفها ومعصمها فيعرفها، سنجد أن صاحب المنزل أخذ يمهد الطريق أمام «إبراهيم» ليصل إلى لذته الجنسية؛ فقد «أمر غلمانه فصاروا إلى عشرة مشائخ من جلة جيرانه في ذلك الوقت؛ فأُحضُروا، ثم أمرَ ببَدْرَتَيْن فيهما عشرون ألف درهم، وقال للمشايخ: هذه أُختي فلانة أُشْهدُكم أنّي قد زوّجتها من سيدي إبراهيم بن المهدي، وأمهرتُها عنه عشرين ألف دِرْهم؛ فَرضِيتْ وقَبلت النكاح، ودفع إليها البدرة، وفرق البدرة الأخرى على المشائخ، ثم قال لهم: اعذروا، وهذا ما حضر على الحال؛ فقبضوها ونهضوا. ثم قال لي: يا سيدي، أمهد لك بعض البيوت تنام مع أهلك، فأحشمني[2]. واللهِ ما رأيتُ مثل سعة صدره، وكرم خِيمه[3]. فقلت: بل أحضر عَمَاريَّة[4]، وأحملها إلى منزلي، فقال: ما شئت. فأحضرتُ عَمَاريَّة فحملتها، وصرت بها إلى منزلي، فوحقك - يا أمير المؤمنين - لقد حمل إلي من الجهاز ما ضاقت به بعض بيوتنا؛ فأولدتها هذا القائم على رأس سيدي أمير المؤمنين؛ فعجب المأمون من كرم ذلك الرجل، وسعة صدره، لله أبوه ما سمعت مثله قط، ثم أطلق الرجل الطفيلي، وأجازه بجائزة سنية، وأمر إبراهيم بإحضار الرجل؛ فكان من خواص المأمون، وأهل محبته»[5].

إذاً، يُسرع صاحب المنزل في تزويج «إبراهيم» من أخته؛ فقد أحضر الشهود، ودفع المهر، وجهزها. والمثير للجدل هو عرضه على «إبراهيم» أن يمهد له منزلاً لينام مع أهله، كل هذا يدفع إلى إلى العجب؛ فـ-«إبراهيم» يعبر عن عجبه من كرم صاحب المنزل بقوله: (فعجبتُ من كرمه وسعة صدره)، ولا يكون مثار عجب «المأمون» منذ بدأ «إبراهيم» في سرد خبر تطفله؛ فيعجب الخليفة من تطفيل إبراهيم، بل لم يصرح الراوي بعجب الخليفة إلا في نهاية الخبر: (فعجب المأمون من كرم ذلك الرجل وسعة صدره، وقال:

1 - راجع كتاب: التطفيل، ص102-108. ولقد ورد الخبر أيضاً في «العقد الفريد» لابن عبدربه، ج7، ص 199-203.

2 - أخجلني.

3 - سجيته وطباعه.

4 - الهودج.

5 - نفسه، ص107-108.

لله أبوه ما سمعت مثله قط)[1]. إذاً فالخليفة يعجب من كرم الرجل، ويصرح بأنه لم يسمع بمثل هذا الرجل قط، ومن ثم فقد أمر بإحضاره، وجعْله من خاصّته ومحبّيه.

وعلى هذا الأساس، لا يعدُّ خبر إبراهيم تأديبًا للطفيلي، ولكنه بمثابة تعليم للخليفة؛ فالخبر «يُبنى على قيم واضحة تحيل إلى منظومة خلقية واجتماعية تتحدد في مجموعة من المسلمات والحقائق التي تميز بين القيم الإيجابية والقيم السلبية، ويعمل الخبر بهذا على دعوة المتلقي إلى المشاركة في تلك القيم، والعمل بها في الحياة»[2]؛ لأن «إبراهيم» يحكي للخليفة «المأمون» خبر تطفيله، وهو بذلك مثله كمثل الطفيلي الماثل بين يدي الخليفة، ولكن تطفيل إبراهيم تم استقباله من صاحب المنزل بالكرم وسعة الصدر، في حين استقبل «المأمون» تطفيل الرجل بالتأديب له على فعله.

ومن ثم أخذ «إبراهيم» يبث في خطابه رسائل تعليمية غير مباشرة.. إنه يعلم الخليفة كيف يتعامل مع فعل الطفيلي، ومن على شاكلته من الرعية، وهم الأكثرية. والخبر يعكس حيلة «إبراهيم»، وبلاغته الخطابية؛ فلم يطلب من الخليفة ما أراده بشكل مباشر؛ فيكون طلبه أشبه بالأمر، ولكنه يسرد للخليفة خبرًا، أو يحدث عن نفسه، ويدّعي بأنه يمتلك حديثًا عجيبًا؛ ليجذب الخليفة إليه، ويحفزه على سماعه وعدم الانصراف عنه.

ولقد فطن الخليفة إلى الرسالة المبثوثة ضمنيًا في تضاعيف الحكي، وإلى المطالب المشروعة في نفس «إبراهيم»؛ فغرض المتكلم إكرام الرجل الذي أكرم بيت الخلافة - ممثلاً في إبراهيم - وبذلك يُدخل إبراهيم/ المتكلم الخليفة/ المستمع إلى حلبة صراع، يتبارى فيها مع الرجل.. إنه صراع خفي على الكرم؛ فإذا كان الرجل كريماً فالخليفة أكرمُ منه، وإذا كان الرجل قد قرب إليه «إبراهيم»، وهو رجل من بيت الخلافة، فدخل بيته، وجلس في مجلسه، ونادمه وأكل وشرب وطرب، بل وزوّجه من أخته، فيجب على الخليفة مكافأته ليثبت لـ «إبراهيم»، وللرجل - أيضًا -، أن الخليفة كريم، جواد، معطاء.

ومن هنا، فقد نجح «إبراهيم» في اللعب على مشاعر «المأمون» وفضوله لمعرفة العجيب؛ فالخليفة بعد معرفة الخبر، وما فيه من كرم عجيب، يريد أن يُشبع فضوله برؤية الرجل الكريم؛ فيأمر بإحضاره لرؤيته، ويقربه ويغدق عليه النِّعم. وبهذه الطريقة ينجح «إبراهيم» في رد الجميل لمن أكرمه، كما نجح في تعليم «المأمون» كيفية التعامل مع الطفيلي الذي تطفل بسبب الجوع؛ حيث أجازه الخليفة في نهاية الخبر بجائزة سنية.

أما إذا انتقلنا إلى تحليل خبر إسحاق بن إبراهيم الموصلي[3]، فسنجد أن السرد يبدأ بحديث «إسحاق» لابنه «حماد» - خاصة - واصفًا ضجره؛ لأن الضجر في هذا الخبر لا يجوز النطق به إلا لمتلقٍّ خاص/ الابن، فإذا تم التصريح به لمتلقٍّ عام/ أي شخص فسيجرّ ذلك وبالاً كبيرًا على «إسحاق»؛ وذلك لأن سبب ضجره يتمثل في ملازمته دارَ الخلافة، والخدمة فيها، وأغلب الظن أن الابن/ حماد لم يخبر مستمعيه

1 - التطفيل، ص 108. وأيضًا: العقد الفريد، ج 7 ، ص 203.

2 - **محمد مشبال**، البلاغة والسرد - جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ص 12.

3 - التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، ص108-111.

- ومَنْ سيروي الخبر فيما بعد - بحديث الأب/ إسحاق وضجره إلا بعد وفاته، وما يهمنا في الخبر هو قرار «إسحاق»؛ فمع تضخم شعوره بالضجر، قرّر الخروج.

إن خروج «إسحاق» يعني - في باطنه - هروبًا من الخليفة، وانقطاعًا عن خدمته، ويتجلى الهروب والانقطاع منذ مطلع الخبر: «عن حماد بن إسحاق بن إبراهيم الموصلي، حدثني أبي قال: غدوت يومًا، وأنا ضَجِرٌ من ملازمة دار الخلافة، والخدمة فيها؛ فخرجت وركبتُ بكرةً، وعزمت على أن أطوف الصحراء وأتفرج، فقلتُ لغلماني: إن جاء رسول الخليفة، أو غيرُه، فعرِّفوه أني بكّرت في مُهم، وأنّكم لا تعرِفون أينَ توجَّهت.»[1].

لقد رغب «إسحاق» عن خدمة الخليفة بما يقدمه له من طرب وغناء؛ فهو يحتاج إلى خلوة مع نفسه لينفث ضجره في فضاء الصحراء. وبخروجه إلى الصحراء ينفصل عن الخليفة، ويبتعد عن خدمته، كما أن الخروج سيؤدي إلى غيابه وانقطاعه لمدّةٍ زمنية طويلة نسبيًا - شهرًا كاملاً -؛ وبذلك يتعدّى غيابه حدود المقبول لدى مخدومه/ الخليفة؛ مما يدفع المخدوم إلى السؤال عن الخادم، وبحسب تعبير «إسحاق»: «لا يعرف أحدٌ أين أنا، والمأمون يطلبني في كل موضع؛ فلا يعرف لي خبرًا»[2]؛ فلا يملك الجواب إلا الخادم/ الغائب نفسه، ومع حضور الغائب وظهوره سيبادر الخليفة بسؤاله: «إسحاق، ويحك! أين تكون؟»[3]. وفي هذه الحالة، سيحكي «إسحاق» خبر غيابه، أو سبب تغيبه، ولكن لن يفصح عن ضجره، ورغبة انفصاله عن الخليفة، بل سيركز على خبره مع الرجل/ صاحب المنزل الذي طفل عليه، واحتال ليدخل إلى منزله راغبًا في الفوز بالجارية الفاتنة...

وبهذا الخبر يحتال «إسحاق» على الخليفة؛ فهو لن يتعلل بسبب عابر قطعه عن دار الخلافة، بل يحكي خبرًا مؤثرًا وجاذبًا للخليفة، ليكسب وُدّه مرة أخرى، ويربح من ماله؛ لذلك يركز «إسحاق»، في ختام خبره، على مقدار ما ربحه من مال الخليفة، وما تسبب فيه من ربح للرجل/ صاحب المنزل والجارية المغنية.

ومن المثير للانتباه أنّ الأنثى هي مصدر طرب المطرب/ إسحاق - إذا جاز التعبير -؛ فقد خرج «إسحاق» إلى الصحراء بضجره، وعاد به أيضًا، ولم يخرج من حالته إلا برؤية الأنثى: «فلم ألبثْ أن جاء خادمٌ يقود حمارًا فَارهًا عليه جارية راكبة، تحتها مِنديلٌ دَابقي، وعليها من اللباس الفاخر ما لا غاية وراءه، ورأيت لها قوَامًا حسَنًا، وطَرْفًا فاترًا، وشمائل ظريفة؛ فحَدستُ أنها مغنية؛ فدخَلت الدار التي كنتُ واقفًا عليها، وعلقها قلبي في الوقت علوقًا شديدًا لم أستطع معه البراح»[4].

على النحو السابق وصف «إسحاق» الجارية على النحو السابق، وواضح دقة وصفه وتفصيله؛ فـ-»إسحاق» يمعن النظر إلى الجارية؛ فتنطبع صورتها في مخيّلته، ويعلق بها قلبه.

1 - نفسه، ص 108-109.

2 - نفسه، ص 111.

3 - نفسه، ص 111.

4 - نفسه، ص 109.

وثمة ملاحظةٌ جديرةٌ بالوقوف عندها، هي أنّ وصف «إسحاق» للجارية لم يقتصر على هذا الوصف؛ فكلما حضرت الجارية يلحّ على وصفها، وكأنه يراها للمرة الأولى: «وخرجت الجارية، وفي يدها عودٌ؛ فرأيتُ جارية حسناء، وتمكن ما في قلبي منها؛ فغنت غناء صالحًا، وشربنا.»[1] فهنا يتعلق الوصف «بآثار الجمال الجسمي والصوتي ونتائجه»[2]. ثم يواصل خبره معها؛ فقد رآها، وطفل من أجلها، وطرب بغنائها؛ فخرج من ضجره، وفاز بها في نهاية الخبر. ولكن إلحاح «إسحاق» على وصفها من آنٍ لآخر يحتاج إلى تفسير!

ولا شك في أن «إسحاق» حكى للخليفة خبره مع الجارية؛ ولذا فهو يركز على وصف أنثى تستحق المغامرة والتطفيل من أجلها، إضافة إلى أن «إسحاق» يريد أن يشوّق الخليفة لرؤيتها، ربما لما يعرفه عن الخليفة من تقدير للأنثى الحسناء، ومن ثم يركز على وصف جسدها وحسنها وغنائها، ومن هنا تتوق نفس الخليفة إليها؛ فـ-»إسحاق» يصف، و»الخليفة» يتخيل صورة الموصوف؛ ولذا سيأمر الخليفة «إسحاق» قائلا: «أحضرني الجارية فأحضرته إياها فغنته... وأمر لها بخمسين ألف درهم، فربحتُ واللهِ بتلك الرّكِبة، وأربحت.»[3].

وإذا تجاوزنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أخرى، سنجد أن «إسحاق الموصلي» يترفع عن الغناء لمن طفل عليهم، كما ترفع على الخليفة. وقدِ أكد ذلك في خطابه: «قلتُ: نعم، وأعرِّفكم نفسي أيضًا.. أنا إسحاق بن إبراهيم الموصلي، ووالله إني لأتيهُ على الخليفة، وأنتم تشتمونني... ووالله لا نطقتُ بحرفٍ، ولا جلستُ معكم حتى تُخْرِجوا هذا المعربد المَقيت الغث، ونهضت لأخرج؛ فَعَلِقُوا بي»[4].

إن «إسحاق» يترفع عليهم، ويهددهم بالخروج، كما ترفع وضاق من خدمة الخليفة؛ فضجر وخرج، ولم يجد القوم وسيلة للارتقاء إلى هذا المترفع عليهم إلا الاعتذار. لقد تصرف أحدهم مع «إسحاق» بوقاحة، وكرر وقاحته، وهنا أراد «إسحاق» أن ينتصر لكرامته؛ فيُخجل هذا الرجل، ويقلل من شأنه أمام رفاقه في المجلس، ويشترط عليهم إخراجه وطرده من المجلس حتى يبدأ في الغناء. ومن اللافت للنظر أن ذكر الرجل الذي سب «إسحاق» سيرد مرة أخرى في مجلس الخليفة؛ فيرد في الخبر نهي الخليفة لصاحب المنزل: «وقال له: لا تعاشر ذلك المعربد النذل»[5]. فواضحٌ أن مقولة الخليفة تتساوى في وصفها المشين مع نذالة المعربد ووقاحته، بل وتحمل النهي لصاحب المنزل عن معاشرته، والنهي يحث على القطيعة النهائية للمعربد وأمثاله.

وفي خبر مخارق المغني[6]، لعبت المرأة دورًا مهمًا. ولعل اللافت للنظر يتمثل في توظيف «مخارق» خبَرَه مع المرأة، وتطفيله من أجلها، ليعاود سرده أمام وليّ أمره؛ حيث يقتنص سمع «الخليفة» ليحكي له خبره.

1 – نفسه، الصفحة نفسها.

2 – **محمد مشبال**، البلاغة والسرد – مرجع سابق – ص132–133.

3 – التطفيل، ص111.

4 – نفسه، ص110–111.

5 – نفسه، ص 111.

6 – نفسه، ص111–113.

وهنا يتشابه خبر «مخارق المغني»، إلى حدٍ كبير، مع خبر «إسحاق الموصلي»؛ فالأول خرج إلى الرصافة ليتنسم فيها، مبتعدًا عن مجلس «المعتصم»، والثاني خرج إلى الصحراء ليطرد ضجره، وينفث ضيقه من خدمة «المأمون». ورغم أنهما يُطرِبان الخليفة - سواء أكان المأمون أم المعتصم - إلا أنهما يبحثان عن شيء يُطرِبهما، وقد وجداه في الأنثى.

سنلحظ، منذ الاستهلال السردي - في خبر «مخارق» -، طبيعة العلاقة التي تجمع بين «مخارق» والخليفة/ المعتصم.. إنها علاقة منفعة مادية؛ فهو يُسلي ويطرّب الخليفة بغنائه، والخليفة - بدوره - يُجري على «مخارق» عطاءَهُ؛ ومن ثمَّ سيبدأ مخارق خبر تطفيله على النحو الآتي: «طَّفلت تطفيلة قامت على أمير المؤمنين المعتصم بمائة ألف درهم، فقيل له: وكيف ذاك؟»[1].

إن «مخارق» لا يجد غضاضة في التصريح بتطفيله، والمفاخَرَة به؛ فقد ربح من وراء طفلة واحدة أضعاف ما كسبه كل مغنٍّ كان في عصره، أو في حضن خلافة المعتصم؛ وبهذا المكسب الكبير يتحول التطفيل - منذ المفتَتَح السردي للخبر - من سلوك مستهجن إلى سلوك مستحسن؛ لأنه مصدر ربح، وسبب تقريب من الخليفة؛ ولذا يتحفّز المستمعون/ المتلقون للخبر فيسألون المتكلم/ مخارق عن الكيفية، ومع السؤال ينفتح باب السرد.

وإذا كان الطفيلي يحتال من أجل الدخول إلى منزل ما ليدخل فيأكل، فإذا أكل وشبع انصرف، فإن الأشخاص الواردين في الأخبار - مصدر الدراسة - لم يطفلوا على المنازل أو يحتالوا ليدخلوها بغرض الطعام. وفيما يأتي يمكن إجمال بعض الملاحظات التي لفتت انتباهنا:

1 - الشخصيات من الأكابر والأشراف؛ ومن ثم فمن المحال أن يكون خرجوهم وتطفيلهم طلبًا للطعام بوصفه غاية في حد ذاته، بل إن دخولهم إلى المنازل دون دعوة من أصحابها جاء مصادفة؛ فهم يخرجون من محال إقامتهم، ويسيرون، وأثناء سيرهم يقع نظرهم على جزء من جسد أنثوي فاتن[2]، أو تصادفهم أثناء مسيرهم جارية فاتنة فتعلق بها قلوبهم[3]؛ ومن ثم يقتفون أثرها أو يسيرون خلفها، حتى تدخل منزلاً ما فيحتالون حتى يدخلوه؛ فيأكلون، ولكنهم لا ينصرفون كما يفعل الطفيليون، بل يمكثون بالمجلس؛ لأن غايتهم الحقيقية لم تكن الطعام، وما أكلهم من الطعام المقدم إلا حدثٌ عارض، وثمة هدف أساسي هو الاقتراب من هذه المرأة ومعاينتها، والظفر بها.

2 - تركز الأخبار على ارتباط الشخصيات بالخليفة؛ فهم يخرجون من دار الخلافة، ويبتعدون عنها مدة زمنية غير محددة. وتختلف حالتهم المزاجية من شخص لآخر، وذلك بحسب وصفهم لأنفسه، كما ورد بالأخبار، على النحو الآتي:

1 - نفسه، ص 111-112.

2 - كما في خبر (إبراهيم بن المهدي). راجع كتاب التطفيل، ص 102-108.

3 - وهذا ما حدث مع كل من (إسحاق بن إبراهيم الموصلي، مخارق المغني). راجع كتاب التطفيل، ص 108-113.

– «إبراهيم بن المهدي» يحدث «الخليفة المأمون» فيصف حالته، قائلاً: «يا أمير المؤمنين، خرجت من عندك يومًا في سكك بغداد متطرِّبًا»[1].

– «إسحاق بن إبراهيم الموصلي» يحدث ابنه «حماد» فيصف حالته، قائلاً: «غدوت يومًا، وأنا ضَجِرٌ من ملازمة دار الخلافة، والخدمة فيها؛ فخرجت، ورَكِبتُ بُكرةً، وعزمتُ على أن أطوفَ الصَحراءَ، وأتفرَّج.»[2].

– «مخارق المغني» يحدث رفاقه، واصفًا حالته وتطفيلته، فيقول: «طَّفلت تطفيلة قامت على أمير المؤمنين المعتصم بمائة ألف درهم، فقيل له: وكيف ذاك؟ قال: شربتُ مع المعتصم ليلة إلى الصبح، فلما أصبحنا قلت له: يا سيدي، إن رأى أمير المؤمنين أن يأذن لي؛ فأخرج، فأتنسّم في الرصافة إلى وقت انتباه أمير المؤمنين.»[3].

فمن الملحوظ أن «إبراهيم بن المهدي» خرج من دار الخلافة متطربًا. ولنقل إنه طربٌ لما ينعم به من قرب وقرابة من الخليفة، وما فيه من رفعة وارتقاء، إضافة إلى جلوسه في مجلس الخليفة، وشعوره بالطرب مما يراه الجمال أو يسمعه من غناء الجواري الحسان، كما أنه يأكل ويشرب ما يقدم إليه مما لذ وطاب، ولعل هذا ما أحدث الشعور بالطرب.

وعلى الجانب الآخر، سيتبلور الضجر في وصف «إسحاق بن إبراهيم الموصلي» لحالته. فهو يبتعد عن دار الخلافة لضجره، وهذه النفس الضجرة تحتاج إلى فسحة حتى تتمكن من إطراب الخليفة؛ ولذا خرج «إسحاق» إلى الصحراء ليطوف فيها، ويتفرج؛ فيذهب ضجره. ومن المثير للجدل أن مطرب الخليفة يشعر بالضجر، ويحتاج إلى من يُطربه، وتتحول الصحراء، في نظره، من مكان مُوحِش إلى مكان مطرب ومؤنس.

أما عن «مخارق المغني» فحالته تقترب، إلى حد ما، من حالة «إسحاق»، ولكنه لا يخرج دون إذن؛ فيستأذن الخليفة في الخروج إلى الرصافة ليتنسم. ولعل رغبته في التنسم تعكس ضيقه، وطلبه يؤكد حاجته إلى فسحة نفسية، يجدد فيها نشاطه حتى يتمكن من العودة إلى دار الخلافة ليلازم الخليفة، ويُطربه متى شاء.

ولقد عادت الشخصيات الرئيسة بالأخبار، وقد طربت نفوسها، وذلك لفوز الرجل بالمرأة التي طفل من أجلها، بل وغامر ليحظى بها؛ ومن ثم عاد إلى الخليفة لإخباره بطفلته وما نتج عنها من حظيانه بالأنثى.

3 – أدت المرأة دورًا مركزيًا في الأخبار المسرودة. فهي مصدر الطرب؛ لأنها المغنية التي تنشد بصوتها

1 – نفسه: ص104.

2 – نفسه: ص ص108 – 109.

3 – نفسه: ص ص111 – 112.

شعرًا فيطرب السامعين، وهي الحسناء الفاتنة؛ فرؤيتها مصدر لذة للناظرين، وهي الأنثى المطلوبة والمرغوبة؛ فجسدها متعة للمشتهين.

4 – على الرغم من تشابه الشخصيات في التطفيل من أجل المرأة، فإننا نلحظ تدرج الشخصيات في وصف المرأة. ففي خبر «إبراهيم بن المهدي»، نلحظ صيانة للمرأة، وقد تبلور ذلك أثناء وصفه لها أمام الخليفة/ المأمون؛ ف–»إبراهيم» يصف للخليفة كفّاً حسَنَة رآها، ولم يصف له وجهًا فاتنًا، أو جسدًا بضًا، وربما يرجع ذلك إلى رغبة «إبراهيم» في صيانتها؛ وذلك لأنه تزوج بها، إضافة إلى كونها امرأة شريفة، لا مغنية مطربة أو جارية مملوكة. أما في خبر كل من (إسحاق الموصلي) و(مخارق المغني)، فنلحظ وصفًا دقيقًا للمرأة، ولاسيما جسدها المثير، إضافة إلى أن كلاً منهما يقدم الجارية إلى الخليفة؛ حيث قدم «إسحاق» الجارية إلى «المأمون»، وقدم «مخارق» الجارية إلى «المعتصم» – للمعاينة والرؤية؛ وذلك بناء على طلب «المأمون»؛ كما في خبر «إسحاق»، أو اصطحابها والدخول على «المعتصم» بها؛ كما في خبر «مخارق»، في حين لم يجرؤ الخليفة على طلب رؤية المرأة في خبر «إبراهيم المهدي»[1]؛ لأنه يعلم أنها صارت زوجة مصونة، في حين أن المرأة لدى كل من «إسحاق»، و«مخارق» كانت هبة أو عطية؛ فصارت ملك يمين لكل منهما. ويتبلور ذلك في الخبرين؛ ففي خبر «إسحاق» نقرأ: «فلما كان بعد ثلاثين يومًا أَسْلَم إلي الجارية»[2]. أما في خبر «مخارق» فنقرأ على لسانه: «وملكوني الجارية»[3]. إذاً فقد انتقلت الأنثى من ملك يمين لصاحبي المنزل إلى ملكية لـ»إسحاق»، و»مخارق»، وإذا رغب الخليفة فيها ستنتقل – بلا شك – إلى ملكيته؛ فالمأمون يأمر «إسحاق» قائلاً: «أحضرني الجارية؛ فأحضرته إياها.»[4].

5 – الجامع بين التطفيل والاحتيال: إذا كان التطفيل بمثابة احتيال على صاحب المنزل، فإن حكي خبر التطفيل للخليفة يمثل احتيالاً عليه؛ بمعنى أن الشخصيات في الأخبار الواردة تحتال على الخليفة بالحكي. ولنا أن نتخيل العلاقة التي تجمع الخليفة بمن حوله في الأخبار.. إنها علاقة احتيال؛ فالمحيطون

1 – من المعروف في خبر «إبراهيم بن المهدي» أنه طفل على منزل، وقد تزوج من أخت صاحب المنزل بعدما كشف عن هويته، وعرف صاحب المنزل نسب «إبراهيم». ولقد أشهر الأخ زواج أخته من «إبراهيم» في حضور جلة جيرانه، ولكن ما يلفت الانتباه في الحوار الدائر بينهما أن صاحب المنزل يسأل إبراهيم قائلاً: (يا سيدي، أمهد لك بعض البيوت تنام مع أهلك، فأحشمني... فقلت: بل أحضر عَمَاريَّة وأحملها إلى منزلي، فقال: ما شئت. فأحضرتُ عَمَاريَّة فحملتها، وصرت بها إلى منزلي، فوحقك – يا أمير المؤمنين – لقد حمل إلي من الجهاز ما ضاقت به بعض بيوتنا؛ فأولدتها هذا القائم على رأس سيدي أمير المؤمنين). راجع الحوار في كتاب التطفيل – ص108. وهذا الحوار يؤكد فيه «إبراهيم» أن رغبته في المرأة الشريفة نتج عنها الزواج والإنجاب. أما على الجانب الآخر في خبر كل من (إسحاق الموصلي – مخارق المغني)، فلم نسمع بزواج، بل انتقلت الجاريتان من ملك يمين لرجلين إلى ملك يمين لرجلين آخرين، أو جاد صاحِبَا المنزلين بالجاريتين لـكل من (إسحاق – مخارق) ليجنيا من جسديهما متعة، أو يحصلا على لذة.

2 – التطفيل، ص 111.

3 – نفسه، ص 113.

4 – نفسه، ص 111.

بالخليفة يحتالون عليه بخبر تطفيلهم، ويصرحون بذلك؛ فـ «إسحاق» يقول: «فربحتُ واللهِ بتلك الرّكبة، وأربحت»[1]، وأيضًا مخارق يقول: «طَفَّلت تطفيلة قامت على أمير المؤمنين المعتصم بمائة ألف درهم.»[2].

ومن الملاحظ أنهم في طفلتهم يستثمرون معرفتهم بالخليفة ليتقربوا إلى أصحاب المنازل، ويظفروا بما أرادوا؛ فعندما كشف «إبراهيم بن المهدي» لـ «صاحب المنزل» عن اسمه، وما له من صلة قرابة تجمعه بالخليفة المأمون، فنقرأ: «أخبرته فقام فقبّل رأسي، وقال: يا سيدي، وأنا أعجب أن يكون هذا الأدب إلا من مثلك، وإذا أنا مع الخلافة، وأنا لا أشعر»[3]. كما يكشف «إسحاق الموصلي» عن شخصيته قائلاً: «قلتُ: نعم، وأعرِّفكم نفسي أيضًا.. أنا إسحاق بن إبراهيم الموصلي، وواللهِ إني لأتيهُ على الخليفة وأنتم تشتمونني... ونهضت لأخرج؛ فَعَلِقُوا بي»[4]. وأخيرًا يصرّح مخارق المغني باسمه قائلاً: «أنا مخارق»[5]. ولعله مشهور بينهم بأنه مطرب الخليفة المعتصم ومغنيه. إذاً فالشخصيات تحتال فتطفل على منازل دون دعوة، ثم تستثمر معرفتها بالخليفة لتحظى بما أرادت، وأخيرًا تعود لتحتال على الخليفة بالحكي فتربح وتُربح غيرها.

6 – زمن التطفيل... زمن الغفلة: من اللافت للنظر أن خروج الشخصيات يتزامن مع غفلة الخليفة ونومه؛ فـ «إبراهيم بن المهدي» خرج من عند الخليفة/ المأمون طربًا، وهذا يعكس أنه ترك مجلس الطرب عند الصباح، وربما لينام الخليفة. و«إسحاق الموصلي» غدا مبكرًا قبل أنْ يستيقظ الخليفة/ المأمون، ويرسل في طلبه. و«مخارق» شرب مع الخليفة/ المعتصم حتى الصباح، ثم استأذن في الخروج والعودة وقت انتباه الخليفة.

إذاً فالشخصيات تخرج وقت نوم الخليفة وغفلته، وكأن هذا الزمن متفق عليه ضمنيًا فيما بينهم، فإذا تغيبوا وانتبه الخليفة إلى ذلك فطلبهم أو سأل عنهم، احتالوا عليه بالحكي وسرد الخبر.

7 – وحدة الغاية.. وحدة الحيلة: في الأخبار نلحظ أن غاية الشخصيات واحدة، وهي الأنثى، وحيلتهم أيضًا واحدة. أما عن الغاية، فقد تحدثنا عنها وحللناها، وهنا نعرض للحيلة المتشابهة في الأخبار:

– في خبر «إبراهيم بن المهدي»: «فإني لكذلك؛ إذ أقبل رجلان نبيلان راكبان من رأس الدرب، فقال الخياط: هؤلاء ندماؤه، فقلتُ: ما أسماؤهما؟ وما كُنَاهُما؟ فقال: فلان وفلان، وأخبرني بكناهما. فحركتُ دابتي وداخلتهما، وقلتُ: جُعِلْتُ فِداكما قد استبطأكما أبو فلان، أعزه الله، وسايرتهما حتى أتينا إلى الباب، فأجلاني، وقدماني، فدخلتُ، ودخلا، فلما رآني معهما صاحب المنزل لم يشك أني منهما بسبيل، أو قادم قدمت عليهما من موضع»[6].

– في خبر «إسحاق الموصلي» : «فلم أَلبث إلا يسيرًا حتى أقبل رجلان شابان جميلان، لهما هيبة تدل

1 – نفسه، ص108–111.

2 – نفسه، ص111–112.

3 – نفسه، ص 107.

4 – نفسه، ص110–111.

5 – نفسه، ص 113.

6 – نفسه، ص 104.

على قدرهما، وهما راكبان؛ فاستأذنا، فأُذِن لهما، فحملني ما قد حصل في قلبي من حب الجارية وإيثاري على حالها والتوصل إليها على أن نزلت معهما ودخلت، فظنّا أن صاحب البيت دعاني، وظن صاحب البيت أني معهما.»[1]

- في خبر «مخارق المغني»: «فلم ألبث أن جاء فتيان كأنهما صورتان على حمارين مصريين؛ فَأُذِنَ لهما، فدخلا، ودخلت معهما، فظن صاحب المنزل أني جئت مع صديقيه، وظن صديقاه أن صاحب المنزل دعاني.»[2]

إن الحيلة في الأخبار الثلاثة واحدة.. إنها (الظن)؛ بمعنى أن الضيف/ المدعو يأتي أولاً، يتبعه الطفيلي، وهنا سيظن المدعو بأن الطفيلي من معارف المضيّف/ الداعي، وعندما يري (يرى) المضيف الطفيلي يسير مع المدعوين سيظن أن هذا الشخص جاء في صحبة مَنْ دعاهم، بوصفه صديقًا من أصدقائهم، أو رفيقًا من رفقائهم صادفوه في الطريق، فدعوه واصطحبوه معهم. وبذلك يقوم الطفيلي بحيلة مزدوجة؛ لأن تأثيرها سينطبع على (المدعو، المضيف)، فما يهم الطفيلي ألا يُمنع من الدخول إلى فضاء الطعام.

المصادر والمراجع

- **إبراهيم محمود**، جغرافية الملذات: الجنس في الجنة - رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، يناير 1998
- **أحمد علواني**، السرد والحجاج في أخبار الطفيليين، كتاب التطفيل للخطيب البغدادي نموذجًا»، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان 85-86، ربيع/ صيف 2013.
- **الخطيب البغدادي**، التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم، تحقيق عبدالله عبدالرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، ط1، 1406 هـ/ 1986 م.
- **عبد الفتاح كيليطو**، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
- **ابن عبدربه**، العقد الفريد، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1407هـ/ 1987م.
- **محمد مشبال**، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، 2010.
- **ابن منظور**، لسان العرب، تحقيق عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، د.ت.
- **النويري**، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قميحة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

1 - نفسه، ص109.

2 - نفسه، ص112.

روايةُ فرويد، وفرويد روائيا؟

مؤسس التحليل النفسي يتحول اليوم إلى شخصية روائية بعد أن كان يحلم بكتابة رواية..

حسن المودن[1]

1 - إذا استحضرنا مجموعة من مؤلفات سيجموند فرويد، يمكن أن نفترض أن مؤسس التحليل النفسي كان يحلم بأن يكتب شيئًا سرديا، كأن يكتب رواية؟، كأن يكتب شيئا ينتمي إلى جنس الرواية؟ ألم يكن هذا الجنس الأدبي يعرف ازدهارًا كبيرًا في زمنه وعصره، وكان حضوره لافتا في قراءات مؤسس التحليل النفسي كما في كتاباته؟

وهكذا، يمكن أن نلاحظ أن أول كتاب ألَّفه فرويد هو: دراسات في الهستيريا[2]، و صدر سنة 1895، ويُعتبَر النصَّ المؤسس للتحليل النفسي، ولكنه المؤلَّف الذي يسجل فيه المحلل النفسي أن ملاحظاته حول المرضى يمكن أن تُقرأ باعتبارها قصصًا، وأنها لا تحمل بسبب ذلك طابع العلم[3].

وهناك ذلك النص القصير الذي كان له تأثير كبير في التحليل النفسي كما في النقد الأدبي، والذي نشره فرويد سنة 1909 تحت عنوان: «الرواية العائلية عند العصابيين» ضمن كتاب أوتو رانك: أسطورة ميلاد البطل[4].

ويمكن أن نذكر آخر كتاب ألَّـفه فرويد سنة وفاته: موسى والتوحيد[5] الذي اعتبره روايته التاريخية حول أصول النبي موسى وروايَته العائلية.

---

1 - أستاذ باحث/ المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين/ مراكش.

2 - **Sigmund Freud, Joseph Breuer:** ’tudes sur l’hystérie. Traduit de l’allemand par Anne Berman. Paris, Presses Universitaires de France. 1956.

3 - نقلا عن:

M. Borch-Jacobsen: Freud, un style réaliste, in: Fictions de la psychanalyse, Le magazine littéraire, N° 544, Juin 2014, p 48

4 - في البداية، قدَّم فرويد هذا النص القصير الشهير «الرواية العائلية عند العصابيين» إلى أوتو رانك من أجل إدراجه في كتابه: أسطورة ميلاد البطل، وهو كتاب صدر سنة 1909، وظهر في طبعة منقحة سنة 1913، ثم في طبعة موسعة بتقديم من إليوت كلاين سنة 1922؛ ونشر النص بعد ذلك في كتاب فرويد:

Freud, Sigmund, 1973, «Le roman familial des névrosés (1909)», in: Névrose, psychose et perversion. Paris, Presses Universitaires de France: 157-160.

وهذا النص هو الذي اعتبرته الناقدة مارت روبير أساس كتابها: رواية الأصول وأصول الرواية، الذي نشر سنة 1972.

5 - هو آخر كتاب ألفه فرويد سنة وفاته، 1939، وصدرت الترجمة الإنجليزية في السنة نفسها من طرف كاترين جونس تحت عنوان:

وهكذا، يبدو الأمر وكأن فرويد كان يريد أن يكتب رواية، وكان يعتبر عمله عملا سرديا أقرب إلى الأدب منه إلى العلم؛ ولا غرابة في ذلك كما وضح العديد من النقاد والمحللين النفسانيين؛ فقد سجل المحلل النفساني ج.ب. بونتاليس أن فرويد كرَّس أربع عشرة دراسة للأعمال الفنية والأدبية[1]، وفاز بجائزة جوته في الأدب سنة 1930؛ ورصد الناقد النفساني جان بيلمان نويل أهم الأسماء الأدبية التي ظلت حاضرة في مؤلفات فرويد: أرسطوفان، بوكاص، سرفانتس، ديدرو، جوته، هيبل، هين، هيسيود، هوفمان، هوميروس، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سويفت، دوستويفسكي، فلوبير، أناطول فرانس، إبسن، كيبلين، توماس مان، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج...[2]؛ ولاحظ الناقد الأدبي إريك لوبروي ديكاردونوي أن فرويد ظلَّ طيلة حياته يتقمص شخصية بعض هؤلاء الكُتَّاب، معتبِـرًا إياهم نماذج تسمح، بطريقةٍ مثالية، بالربط بين الإبداع الفني والبحث العلمي: ليونارد دي فانشي وَجوته، على الأخص[3].

ولكن الأغرب من كل ذلك أن فرويد كان يرفض اللقاء بالكاتب النمساوي أرتور شنيتزلر بدعوى أنه يرى فيه نوعا من Doppelganger، أي ذلك القرين أو الضعف الذي يرعبه أن يواجهه وجها لوجه[4]؛ فقد اعترف فرويد في رسالة إلى هذا الكاتب أنه يتجنب اللقاء به، فهو شبيهه الذي يجد في إنتاجاته، وخلف مظهرها الشعري، الفرضيات والنتائج التي تخص المحلل النفساني، أي التي تخصه هو نفسه، كاتبًا أو محللا؟.

وفوق كل ذلك، فقد وصف فرويد في رسالة إلى س. فرانزي Sandor Ferenczi مؤلفاته بأنها سلسلة متوالية تتألف أولا من ألاعيب جريئة صادرة عن المخيلة، وتتألف ثانيا من نقد قاس باسم الواقع. وهذا، وغيره، هو ما دفع بعض الباحثين المعاصرين إلى أن يستنتج بأن التحليل النفسي ليس في النهاية إلا مشروعًا في السرد[5]؛ بل إن هذا ما دفع الكاتبة والمحللة النفسانية ليديا فليم[6] إلى التنبيه على أمرين أساسين:

- خطورة الفصل بين المعرفة التي يؤسسها فرويد عن اللاشعور والطريقة التي يكتب بها هذه المعرفة، ففي مؤلفاته ليس هناك فصل بين الأكاديمي والأدبي، بل هناك زواج بينهما، والتحليل النفسي هو هذا الذي يعلمنا كيف يمكن للاستيتيقا أن تكون منهجا، ذلك لأنه يزاوج بين العلم والفن، بين النظري والبيوغرافي والأوتوبيوغرافي، بطريقة إبداعية يمتزج فيها الاندفاع والتعقل، التحقيق والتخييل؛ فالطريق التي تقود

موسى والتوحيد، وظهرت أول ترجمة فرنسية من إنجاز آن برمان سنة 1948؛ وفي سنة 1986، ظهرت ترجمة أخرى إلى الفرنسية مراجعة ومنقحة تحت عنوان: L'homme Moïse et la religion monothéiste؛ ينظر:

Moïse et le Monothéisme, 1939, dans L'homme Moïse et la religion monothéiste, Gallimard, ou dans Œuvres complètes - psychanalyse: vol. 20: 1937-1939, (OCF), PUF, 2010.

1 - **J.B. Pontalis, E.G.Mongo,** Freud avec les écrivains, ed. Gallimard,2012.

2 - **ينظر: جان بيلمان-نويل**، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، 1997، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص13.

3 - **E. Leroy Du Cardonnoy,** Le divan et la plume, in: Fictions de la psychanalyse, Le magazine littéraire, N° 544, Juin 2014, p 41.

4 - Ibid, p 40.

5 - **E. Loroy Du Cardonnoy,** Le divan et la plume, p 40.

6 - **Lydia Flem,** Freud poète de l'inconscient, Alliage, n° 37-38, 1998.

المحلل النفساني إلى اللاوعي تمرّ عبر لُ-عبةٍ من الكلمات والترابطات التي تنسج السرد، وتتنقل بشكل مدهشٍ من مجالٍ إلى آخر، من المرئي إلى المجرد، من اليومي إلى النظري، من العلم إلى الشعر والتخييل.

– أن فرويد قد قدَّمَ مشروعا في الكتابة، أي أن أعماله هي أعمالُ كاتب، فهو يحيى في الفضاء الحميمي للكلمات، في سحرها وأصواتها وصورها: أولا، نجده لا يقدم عملا كاملا وتاما، بل نجده يسمي دراساته: محاولة أو ملاحظات أو مساهمة أو مدخلا... كأنه يفتح ورشا ليبقى دوما مفتوحا؛ وهو ثانيا يحاول أن يكتب شيئا لامرئيا – اللاوعي، ويعلم أن تنزيل ذلك الشيء اللامرئي لغويا هو المشكلة العظمى، ومن هنا اهتمامه بالأدب، لأن الروائع الأدبية نجحت في كتابة هذا اللامرئي؛ وهو ثالثا يحاول أن يفهم كيف ينكتب اللاوعي في مجموعة من الظواهر والخطابات من أهمها الحلم، فتحدث عن النص الظاهر والنص الباطن، وركز انتباهه على آليات التكثيف والتحويل والتمظهر التي تتحكم في الحلم، فكان بذلك يخوض في مسألة أساس جعلته، في نظر جاك دريدا، متقدما على عصره: إنها مسألة استعارية الكتابة، فقد كان فرويد في نصوصه يسائل بنية المشهد النصي للحلم، مركزًا نظره على الجسد التعبيري لا باعتباره مجرد ظاهر حامل لباطن ثابت، بل باعتباره جسدًا استعاريا متعدد المعنى يستحيل سجنه في مدلول واحد ووحيد.

وإجمالا، يمكن أن نفترض، استنادًا إلى العديد من الدراسات المعاصرة، أن مؤلفات فرويد في مجموعها لا تشكل إلا مؤلَّفًا روائيا ضخما، وأن التجارب والحالات المرضية التي يستند إليها التحليل النفسي ليست في النهاية إلا أثراً أسلوبياً effet stylistique، ومحكيات المحلل النفسي ليست أكثر واقعية من قوس قزح الذي لا نراه إلا حين تمطر السماء[1].

2 – إذا كان فرويد يحلم بأن يكون كاتب-ًا، وأن يكتب رواية، أو أن يؤلِّ-ف شيئا سرديا، فإن اللافت للانتباه في السنوات الأخيرة أنه، وهو مؤسس التحليل النفسي، قد تحول إلى شخصية من شخصيات التخييل الأدبي.

يبدو كأن فرويد هذا الذي كان يحيى منذ صغره في الفضاء الحميمي للكلمات والنصوص، هذا الذي أدرك في كبره أنْ لا شيء يمكن أن يُ-قالَ خارج اللغة، وأنَّ لغة الأدب هي الأقدر على النفاذ إلى ما يتعذر النفاذ إليه لم يغادر بعدُ الأدبَ بالرغم من أنه قد غادرنا منذ عقود غير قليلة؛ وربما الأصح أن نقول إن فرويد لم يمت بعدُ، واسألوا الروائيين المعاصرين إن كنتم لا تصدقون، ففرويد لا يزال حيّاً يرزقُ في أرض الرواية والتخييل، ولم تأمر بعدُ آلهة الكتابة والآداب بموته..

ويكفي، ربما، أن نشير إلى نماذج من أعمالٍ روائية صدرت في السنوات الأخيرة، وهي تؤكد أن فرويد شخصية حية فاعلة، وإن لم يكن في عالمنا الواقعي»، ففي عوالم الأدب والتخييل التي لا تقلُّ حياةً وحيويةً:

– من أهم هذه النماذج رواية جيد روبينفيلد: تفسير الجرائم[2]، التي ظهرت باللغة الانجليزية سنة

1 - **M. Borch-Jacobsen:** Freud, un style réaliste, p 49.

2 - **Jed Rubenfeld,** The Interpretation of Murder, published by Henry Holt & Co, September 2006.

2006، وترجمت إلى اللغة الفرنسية سنة 2007[1]: عنوان يذكِّرنا بعنوان مؤلَّف أساس في التحليل النفسي، مؤلَّف يُعتبَرُ هو نفسه عنوانَ ميلاد علم جديد اسمه التحليل النفسي: تفسير الأحلام[2]. وتتقدم الرواية في شكل محكيٍّ بوليسيٍّ يروي كيف قام فرويد سنة 1909 برحلة إلى نيويورك رفقة بعض تلامذته، يونج وفرنزي، وكيف ألقى مجموعة من المحاضرات في ضيافة طبيب شاب، وكيف وجد نفسه، وهو المريض المتعب، منخرطًا في بحث يجريه أحد المحققين حول جريمة قتل شابةٍ، اكتُشفَت جثتها مؤخرًا، لحظة حضور فرويد وتلامذته إلى نيويورك.

- وقبلَ ذلك، في سنة 2000، ظهرت رواية باللغة الفرنسية تحت عنوان: هَوَسُ العظمة عند فرويد لأستاذ تاريخ الأفكار إ. روزنفيلد[3]؛ وهنا يتعلق الأمر بحكاية مخطوطٍ تمَّ العثور عليه، وهو يعيد ابتكار شخصية فرويد، ويحدث اظطرابًا في نظريته، بواسطة محكي يجمع بين العلم والخيال، ويخلط بين الأصول والشخصيات والمرجعيات، ويخلق أوهاما ومغالطات، ويريد أن يمارسَ اللعبَ، وأن يمنح الفرصة لحقيقةٍ أخرى حتى تنجلي وتنكشف: أنَّ هوسَ العظمة أو جنونَها هو ما يؤسس شخصيتنا وحضارتنا.
- ويمكن أن نشير بسرعةٍ إلى نماذج أخرى، منها ما يركب السخرية، كالرواية التي أصدرها إمبرتو إكو باللغة الإيطالية سنة 2010 تحت عنوان: مقبرة براغ[4]، وفيها نجد شخصية شابة اسمها: Froïde (بدل الإسم الحقيقي لفرويد: Freud)، وهي بباريس، خلال سنة 1897، تشرح للسارد الذي يعاني، دون علم منه، من انقسام الشخصية، ومن صعوبات في تذكُّر ماضيه، كيف تكون بعض الظواهر في حياتنا النفسيةً لاواعية، ويكون بإمكانها أن تحدد الجزء الواعي من حياتنا بطريقة غامضةٍ ومشكوكٍ فيها.
- ومن الممكن أن نذكر نماذج أخرى: أصدر توبي ناتان رواية سنة 2011 تحت عنوان: مريضي سيجموند فرويد[5]؛ وهنا نكتشف كلَّ ما قام تلامذة فرويد وأتباعه بإخفائه: علاقة فرويد بالجنسَ، بالمال، بالمخدرات... من خلال مذكرات عثر عليها أحدهم سنة 2003، وتعود إلى أحد تلامذة أب التحليل النفسي، وتكشف ذلك الوجه الآخر الخفي لهذا الأخير، لكنَّ كلَّ مَ-ن انكشفَ أمامه هذَا الوجهُ إلا وحاصرته المصائبُ من كل ناحية، فهل يمكن الحديث عن شيءٍ اسمه: لعنة فرويد؟

3 - ألم أقل لك عزيزي القارئ إن فرويد لا يزال حيًّا يرزق في أرض الكتابة والتخييل، تلك الأرض التي اختار مبكرًا أن تكون مَسْكَنَه الأبدي، وعي-ًا منه بأن التحليل النفسي، مثل الأدب، مُجبَرٌ على المرور

1 - **Jed Rubenfeld**, L’interprétation des meurtres, ed. Du Panama, 2007.

2 - **Sigmund Freud,** Die Traumdeutung, èd. Franz Deuticke, Vienne, 1900.

كان من الممكن أن يصدر الكتاب في السنة الأخيرة من القرن التاسع عشر، لكن فرويد وناشره فضلا أن يصدر بداية القرن الجديد، القرن العشرين، وترجم إلى الفرنسية لأول مرة سنة 1926 تحت عنوان: علم الأحلام Science des rêves، وظهرت ترجمة أخرى بعد ذلك تحت عنوان: تأويل الأحلام L’interprétation des rêves، وهو العنوان المتداول إلى اليوم. وقد تُ-رجم الكتاب إلى اللغة العربية على يد المحلل النفسي مصطفى صفوان تحت عنوان: تفسير الأحلام.

3 - **Israel Rosenfield,** La mégalomanie de Freud, ed. Seuil, Paris, 2000.

4 - Le Cimetière de Prague (titre original: Il Cimitero di Praga) est le sixième roman du sémioticien et écrivain Umberto Eco, publié le 29 octobre 2010 aux éditions Bompiani. La traduction française, signée **Jean-Noël Schifano,** est parue chez Grasset en mars 2011.

5 - **Tobie Nathan,** Mon patient Sigmund Freud, roman, Points, Seuil, Paris, 2011

من خلال التعبير الأدبي، من خلال السرد والتخييل؛ وإدراكًا منه بأن الأدب، مثل التحليل النفسي، هو هذا الذي يصعد على حد تعبير الكاتب جورج أرتور جولدشميت مَمَرَّ هذا القطار الذي يطمح دومًا إلى العودة إلى محطة الانطلاق، أي إلى اللاوعي: إلى هذا الذي يكون حاضرًا على الدوام مع أنه لم يكن موجودًا أبدًا.

وإجمالا، هل يمكن أن نقول إن فرويد قد كان كاتبَ رواية ضخمة اسمها التحليل النفسي، وأنه اليوم شخصية مثيرة في عددٍ مهم من الروايات والأعمال التخييلية، وأن العلاقة بين فرويد والكُـتَّاب قيد حياته، وبعد وفاته، هي علاقةٌ غريبة ومقلقة، عجيبة ومدهشة، وأن العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي أكثر تداخلا وتعقيدًا مما نتصور، وربما لسبب بسيط وأساس: إنهما معًا يمثلان أرضَ غرائزنا وأحلامنا، أسرارنا ورغائبنا، جراحاتنا وآلامنا الدفينة والحميمية؟

المصادر والمراجع

أ- العربية

- **جان بيلمان - نويل**، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، 1997، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص13.

ب- الأجنبية

- **E. Leroy** Du Cardonnoy, Le divan et la plume, in: Fictions de la psychanalyse, Le magazine littéraire, N° 544, Juin 2014, p 41
- **Israel Rosenfield,** La mégalomanie de Freud, ed. Seuil, Paris, 2000.
- **J.B. Pontalis, E.G.Mongo,** Freud avec les écrivains, ed. Gallimard, 2012
- **Jed Rubenfeld,** The Interpretation of Murder, published by Henry Holt & Co., September 2006.
- **Jed Rubenfeld,** L'interprétation des meurtres, ed. Du Panama, 2007.
- **Lydia Flem,** Freud poète de l'inconscient, Alliage, N° 37-38, 1998.
- **M. Borch- Jacobsen:** Freud, un style réaliste, in: Fictions de la psychanalyse, Le magazine littéraire, N° 544, Juin 2014, p 48
- **Sigmund, Freud, Joseph Breuer:** Études sur l'hystérie. Traduit de l'allemand par Anne Berman. Paris: Presses Universitaires de France. 1956
- **Sigmund - Freud,** 1973, «Le roman familial des névrosés (1909)», in: Névrose, psychose et perversion. Paris, Presses Universitaires de France: 157-160.
- **Sigmund Freud,** Die Traumdeutung, éd. Franz Deuticke, Vienne, 1900.
- **Tobie Nathan,** Mon patient Sigmund Freud, roman, Points, Seuil, Paris, 2011


روايات الزمن 22
حب في إفني
ألينا رييس
ترجمة وتقديم : محمود عبد الغني
منشورات الزمن

اشتغال الزمن في السيرة الذاتية

زكية الحسني[1]

مقدمة

يلاحظ كل متتبع للسيرة الذاتية وموضوعاتها بوضوح، إلى أي حد يكتسي مفهوم الزمن وآليات اشتغاله، أهمية كبرى داخل هذا المحكي الذاتي، ويثير العديد من القضايا المرتبطة بأهم خصائص السيرة الذاتية باعتبارها كتابة استعادية، يطمح الكاتب من خلالها إلى استرجاع تفاصيل حياته، والتوقف عند أهم محطاتها.

ويبدو مكون الزمن بارزا في كل ما يرتبط بالسيرة الذاتية. يظهرذلك من خلال العلاقات التي يثيرها الزمن الماضي بالزمن الحاضر في حياة المؤلف، ذلك أن هذا الأخير حينما يريد التأريخ لحياته، يكتب عن الماضي في الزمن الحاضر، أي حاضر الكتابة، لذلك تثير علاقة الماضي بالحاضر دائما العديد من التساؤلات، تُلزِم كل باحث في السيرة الذاتية أن يتوقف عندها ليحدد من خلالها كيفية اشتغال مكون الزمن في السيرة الذاتية باعتباره من أهم العناصر التي يتأسس عليها خطاب السرد الذاتي.

1 – السيرة الذاتية والترتيب الزمني

تعمل السيرة الذاتية على رصد أهم مراحل حياة مؤلفها، وتسعى إلى محاولة المطابقة بين مَحْكيها وبين مراحل هذه الحياة، وتراهن في ذلك على مكون الزمن. إلا أن هذه المراهنة غالبا ما تطرح العديد من الإشكالات أمام قارئ السيرة، لا سيما ما يتعلق بـ «الترتيب الزمني» الذي تعني دراسته «لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2].

وهو ما حاوله الكثير من المهتمين بدراسة السيرة الذاتية، صادرين عنى قناعة مفادها أن هذا النوع السردي، في أغلبه، يعتمد الترتيب أو التسلسل الزمني في رصد مراحل حياة مؤلفيها، ويحاول أصحاب هذه السير المطابقة بين «زمن القصة» و»زمن الخطاب»، أثناء عرض محطات حياتهم الماضية.

يؤكد على هذا الرأي فليب لوجون، إذ يرى أن أغلب كتاب السيرة الذاتية يعتمدون هذا الترتيب

---

1 – أستاذة باحثة في السرديات، الرباط

2 – **جيرار جنيت**، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص47.

الكرنولوجي لسيرهم الذاتية، مؤكدا أن تسعة كتاب للسيرة الذاتية من عشرة، يستهلون «سيرهم الذاتية بمحكي الولادة بشكل قدري، ثم يتبعون بعد ذلك ما نطلق عليه الترتيب الكرنولوجي»[1].

غير أن جورج ماي يرى أن هذا الرأي غير ملزم، لأن الالتزام به يفضي إلى تحريف الواقع، معتبرا أن السبب يكمن في أن القص السير ذاتي إذا ما التصق التصاقا كليا بالواقع تفكك تفككا يؤدي إلى الغموض، في حين أن الواقع لم يكن كذاك[2].

ولعل عملية الالتصاق بالترتيب الزمني قد تؤدي فعلا إلى ضرب التلقائية التي يهدف من خلالها بعض كتاب السيرة الذاتية إلى تدوين حياتهم، وهذا يؤدي بدوره إلى النيل من مسألة الصدق والحقيقة التي يتمسك بها أصحاب هؤلاء المحكي الذاتي. لأن «ما يفصل بين المَشاهد يظل في غالب الأحيان مسكوتا عنه»[3].

إن المؤلف يعمل على تجاوز بعض الجزئيات المرتبطة بالماضي، بل وإغفالها نهائيا في بعض النصوص، وذلك من أجل خلق نوع من الترتيب والتسلسل للأحداث حسب ما كانت عليه في الواقع. لذلك يرى أن كتابا كثرا أعرضوا عن هذا الترتيب الزمني لأنهم وجدوا صعوبة كبيرة في الالتزام به، ويدلل على ذلك بما ذكره أندريه جيد حين قال: «إن هذه الذكريات في حاجة إلى شيء من التنظيم، لكنني أشعر بعجزي عن ذلك، فكأن الأمور كلها تنهال علي دفعة واحدة، فأين مني الترتيب الزمني في هذا الخضم الزاخر؟»[4].

إن الكاتب عندما يقوم باستحضار ماض ما، من خلال زمن الكتابة، فهو لا يعمد إلى سحب وثائق أو مذكرات من أرشيف، ولكنه يلجأ إلى التذكّر عن طريق التخييل، وهو هنا تخييل استرجاعي، وبذلك فهو يقوم بعملية انتقائية، لأن عملية الاسترجاع لن تكون أمينة بشكل مطلق.

وإذا ما أخذنا بهذا المدخل، وحاولنا التوقف عند بعض النصوص المغربية، سنجد أن هذه النصوص لم تلتزم الترتيب الزمني بشكل دقيق.

ففي سيرة «في الطفولة» لعبد المجيد بن جلون، استرسل الكاتب في سرد وقائع حياته ملتزما دوما بالترتيب أو التسلسل الزمني متوقفا عند محطات واضحة من مراحل الحياة محاولا ترتيب عناصرها، وتنسيق أجزائها وفق منطق زمني محكم.

غير أن الكاتب، وهو في خضم هذه المحاولات المتسلسلة لوقائع حياته الماضية، كان يخرق هذا الترتيب في كثير من المقاطع النصية. بل إن الاستهلال نفسه لم يسلم من ذلك، فإذا كان قد حاول السير على منوال السيرة الذاتية التقليدية في إطار الاستهلال، وهو البدء بمرحلة الولادة، فإنه قد عرض بعض المشاكل

1 - Philipe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, p 197

2 – السيرة الذاتية. ص 81.

3 – نفسه. ص 81.

4 - **A.Gide.** si le grain ne Meurt. p 182.

التي تطرحها صعوبة التذكر، حيث اعتبر أن لا فائدة ترجى من البحث والتنقيب عن اللحظات الأولى في وجوده.

كما أن هناك أحداثا انفلتت من الكاتب سهوا، أو بشكل مقصود، حيث كان يعمد إلى خلق نوع من الاستباقات الزمنية يستشرف من خلالها بعض الوقائع، ساهمت في خلخلة البنية الزمنية للنص.

نجد ذلك، مثلا، في الفصل الثالث والعشرين، حيث يقول، متحدثا عن تعلقه بالوسادة، وضرورة وجودها معه أينما حل وارتحل: «فلما كنت على أُهْبَةِ مغادرة البلاد، هذه المغادرة الطويلة، وذهبت إلى محطة القطار، كنت أحمل معي تلك الوسادة»[1].

وقد كان الفصل كله مخصصا للحديث عن السفر والرحيل إلى القاهرة. تلاه بعد ذلك الفصل الذي يصف فيه المشاعر التي خلفها موت الأخت في نفسه، وقد كان الكاتب قد بدأ الحديث عن ذلك في فصل سابق (الفصل الثاني والعشرين). والمعروف أن الحدثين معا وقعا متباعدين زمنيا (موت الأخت والرحيل إلى مصر)، وفي الإطار نفسه يقول: «لم تكن الفترة التي قضيتها في المغرب على نحو ما أوردت سوى تمهيدا لحياة طويلة»[2].

وهنا نلاحظ استشرافا لما سيأتي في المستقبل من أحداث، وهذه الاستباقات تؤكد أن إمكانية الترتيب الزمني المطلق لا تتحقق في السيرة الذاتية، ولربما أن خرقه يبقى أمرا لصيقا بها، أحب أصحابها أم كرهوا، كما ذهب إلى ذلك ج ماي. ومرد ذلك إلى أن الكاتب، وهو بصدد استحضار وقائع حياته، يعتمد أساسا على الذاكرة، والنسيان شيء لصيق بالذاكرة، فلا يمكنها أن تتذكر كل التفاصيل بشكل متسلسل ودقيق، تبعا للكيفية التي كانت عليها في الواقع، فلا بد أن تنفلت بعض الأحداث أو جزئياتها بسبب عامل النسيان، لذلك لاحظنا أن عبد المجيد بن جلون أفرد العديد من الفصول الأخيرة لتدارك الأمر، وذلك بالتوقف عند بعض الموضوعات التي رأى أنه لا بد من العودة إليها بهدف تفصيل الحديث فيها.

نسجل تقنية أخرى في كيفية تعامل الكاتب مع مكون الزمن، وذلك ما يتعلق بخاتمة سيرته الذاتية، حيث لاحظنا أن السارد خلق مسافة بينه وبين ماضيه الذي كان بصدد سرد تفاصيله، ومن ثم عمل على مخاطبة القارئ مباشرة على شكل رسالة اتخذت طابع النقد لما جاء في النص.

لقد نصب الكاتب نفسه حكما لما حكاه وأشار إلى ما تخلفه المسافة الزمنية بين ماضي الحكاية وحاضر الحكي من مشاكل ومتاعب النسيان، وذلك عندما طرح التساؤل التالي:«فهل أنا الذي يكتب هذه السطور في المرحلة الرابعة هو حقا ذلك الطفل الذي ترك عند السطح تلك الآثار؟ كلا، فإن جسمي غير جسمه، ثم إن الظروف غير الظروف والمشاعر غير المشاعر، والتفكير غير التفكير... ولذلك فإن الذي سيصبح كهلا

1 – في الطفولة. ص 175.

2 – في الطفولة.ص 110.

ثم شيخا ليس هو ذلك الطفل، ولا هو الشخص الذي يكتب الآن»[1]. وفي هذا القول تأكيد على التباين الزمني بين ماضي القصة وحاضر الكتابة، والظروف المحيطة بكل منهما.

وفي إطار تنويعات التعامل مع الزمن، نجد محمد شكري في «الخبز الحافي» قد تعامل معه تعاملا خاصا، بهدف خلق ما سماه عمر حلي: «شعرية البوح»[2].

ولعل هذا البوح السافر الذي نهجه الكاتب في نصه جعل سيرته الذاتية تدخل تغييرا في التعامل مع مستويات عدة داخل المحكي الذاتي، وخصوصا ما يتعلق منه ببداية النص، حيث لم يلتزم بالبداية المعهودة في العودة إلى لحظة الولادة ورصدها، أو الاستعادة الأولى، باعتبار أنها الأكثر تداولا، لأنها تمثل الارتباط الوثيق بأقصى مدى زمني ممكن في حياة الإنسان. غير أن شكري تجاوز هذه البداية المتداولة التقليدية حين افتتح نصه باستحضار لحظة موت الخال، وبعده وصف الجوع والموت، حيث شكلا لحظة البداية الأولية عند الكاتب، ولربما كان ذلك مقصودا، فقد أصر على أن يكون الجوع والموت والبكاء، البداية والنهاية معا، حيث ختم نصه بالحديث عن الموت وعلاقة الإنسان به، مستحضرا من خلاله موت أخيه خنقا على يد والده.

ومع أن شكري لم يتجاوز البناء التقليدي للزمن الذي ظل مُوَجِّها من خلال سرده وقائع حياته، معتمدا ترتيبا متسلسلا لهذه الأحداث، فإنه توقف بين الفينة والأخرى عند بعض الجزئيات المرتبطة بماضيه وطفولته محاولا تفصيل الحديث فيها متجاهلا ما يفرضه اختيار الترتيب من السرعة في ترتيب الوقائع كما حصلت بالفعل.

إذ نجد أن الكاتب، وأثناء استرساله في عرض قصة حياته، يتوقف لاسترجاع بعض الأحداث التي يرى أنه قد تم إغفالها، قال: «رأيتهم يذبحون كبشا لا أدري في أية مناسبة، وضعوا طاسا تحت عنق الكبش الفائر بالدم امتلأ الطاس وأعطوه لأمي المريضة، (...) لماذا لا يفور الدم الآن من هذه الدجاجة كما رأيته يفور من عنق الكبش؟»[3].

وفي إطار التمثيل لتكسير بنية الزمن التراتبية دائما، نستحضر عمل الكاتبة المغربية ليلى أبو زيد «رجوع إلى الطفولة»، فمنذ البداية تستغل تقنية الاسترجاع لسرد الوقائع، قائلة: «كنا ثلاث طفلات ذلك اليوم عند تلك العلامة، ولو عاشت خديجة لكنا أربعة، كنا قد أقمنا في الرباط ثمانية أشهر...سكنا قبالة مستشفى مولاي يوسف»[4].

وظفت الكاتبة مثل هذه الاسترجاعات على طول النص، إضافة إلى الاستباقات التي حاولت من

1 - نفسه. ص350.

2 - لمزيد من المعرفة، ينظر كتابه البوح والكتابة: دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي.

2- خطاب الحكاية. ص 60.

3 - الخبز الحافي. ص 4.

4 - رجوع إلى الطفولة. ص 5-6.

خلالها تكسير وتيرة الزمن، من ذلك ما نلاحظه في حديثها مع عمها عندما تنصلت منهم عائلة الأب، وأنكرت حقهم فيما يملكه الوالد، حينما اعتقل من طرف المستعمر، فتذكر الساردة على لسان أمها أن العم شتمها (الأم) عندما أكد الوالد «لمرسل القاضي» أحقية الأم في ملكية كل ما في المنزل، عند ذلك قالت الساردة مستبقة الأحداث: «اسمحوا لي عما كان في 53 كنت أحمق -أريدك أن تعرفي أن عمري كان سبع عشرة سنة»[1].

وسيستمر هذا القفز على التواريخ واستحضار الأحداث حينا واستباق أخرى أحيانا. من ذلك ردها على أمها عندما سألتها عن فحوى إجابتها لعمها فقالت: «لم أقل شيئا، فوجئت فلم أقل شيئا ولكنني في 82 قلت عندما حدث منهم ما حدث حول الإرث بعد وفاة والدي، قلت له: تذكر ما قلته في مكانك ذاك منذ عامين، إنك فعلت ما فعلته في 53، بسبب عمرك كان سبع عشرة سنة؟ والآن كم عمرك؟»[2].

يتضح إذا أن الكاتبة انتهجت في نصها نوعا من اللعب الزمني، حيث انتقلت في لحظة واحدة من زمن الحكاية إلى زمن آخر، ثم إلى آخر، أشَّرَت عليه بعام 1982، وهو تاريخ يقع خارج زمن الحكاية، بحيث إنه يتعدى مرحلة الطفولة بزمن بعيد.

بالإضافة إلى الاسترجاعات المتداولة، التي وظفتها الساردة والمرتبطة بماضيها وطفولتها، فإننا نلاحظ أنها استعملت نوعا آخر من الاسترجاعات، أطلق عليها جيرار جنيت «استرجاع خارجي»، وقد عرفه بقوله: «يمكننا أن ننعت بالخارجي، ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[3].

وقد تخللت مثل هذه الاسترجاعات البنية الزمنية للنص، تمثلت أساسا فيما عرضته الكاتبة على لسان جدتها وهي تتحدث عن حكاية أسرتها، تقول: «كنت مريضة بعيني وكانت أمي رحمها الله دقت النعناع ووضعته لي عليهما تحت عصابة، كنا قد تعشينا، وكنا في الفناء وأنا أتوسد ركبة أمي، كان هناك أخي سدي محمد رحمه الله، كان أصغر مني بعام وزوجة أخي من أبي كانت جميلة»[4].

لقد جعلت التقنيات التي وظفتها ليلى أبوزيد في سيرتها الذاتية «رجوع إلى الطفولة» النص ينحو منحى التجديد في التعامل مع مكون الزمن، معرضة عن الخطية التقليدية التي أتبعها أصحاب السير التقليدية في التعامل مع أهم عنصر فيها وهو عنصر الزمن.

والأمر نفسه يلاحظ في سيرة «الضريح» لعبد الغني أبو العزم الذي سيوظف الكثير من الاسترجاعات الخارجية، أي التي ترتبط بشخصيات السيرة، كقول أم الكاتب: «أنا من عائلة الصلاة والدين والعلم والفقهاء، كان با الحاج الحبيب الله يرحموا (...) الصلاة مادوزو...حاضي غير الآذان»[5].

1 – نفسه. ص 53.

2 – نفسه. ص 53.

3 – خطاب الحكاية. ص 60.

4 – رجوع إلى الطفولة. ص 93.

5 – نفسه. ص 105.

وإذا كانت هذه الاسترجاعات تقع سعتها الزمنية خارج الحكاية الأصلية باعتبار أنها تتناول حياة شخصيات أخرى قريبة من الكاتب، فهي لا توشك، في أية لحظة، أن لا تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السالفة أو تلك[1].

يضاف إلى هذه الاسترجاعات الخارجية استرجاعات داخلية، تناولت ماضي الشخصية حين تبتعد زمنيا عن حاضر الحكاية، عرفها جيرار جنيت بقوله: «الاسترجاعات الداخلية التي اقترح تسميتها «غيرية القصة»، أي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا، وبالتالي مضمونا قصصيا، مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، أو مضامينها»[2].

وقد أورد السارد على لسان أمه بعضا منها. تقول متحدثة عن المرض الذي أصيب به الكاتب عندما كان طفلا رضيعا: «كان غواتك كيقطع القلب، ووجهك يخضار ويصفار، وأنا كنضرب على فخاذي، الله على عونات وليدي»[3].[4]

ولم تكن الاسترجاعات وحدها هي التي تكفلت بهذه المهمة، بل نجد الاستباقات أيضا، التي تلعب دور استشراف للأحداث، فقد وظف الكاتب بعضها في نصه، خصوصا في تحديد علاقته بأبيه، كما في قوله: «ستطفو إلى السطح خلال مسار مرحلة جديدة في علاقة الابن بالأب، وستأخذ. بعدا غنيا، ومغايرا، حيث ستستمر الأم في كفاحها المستميت وهي تتحمل العبء الأكبر لمواجهة شظف العيش».

نستخلص إذن من خلال ما تم عرضه، أن كاتب السيرة الذاتية ليس ملزما بالمحافظة على نظام الترتيب الزمني المطلوب والمتوخى في سرد تفاصيل الحياة الماضية، بل إن تكسير هاته الرتابة، يضفي نوعا من الجمالية على النص، كما يساهم في إدخال نوع من التحديد والتنويع على المحكي الذاتي بشكل عام.

2 - دراسة المدى والسعة في السيرة الذاتية

بداية نقف عند تعريف جيرار جنيت لهذين المفهومين بقوله: «يمكن للمفارقة الزمنية Anachronie أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية) لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها Amplitude»[5].

ولعل دراسة المدى والسعة بناء على هذا التصور، سيختلف من نص لآخر بحسب طبيعته واختياراته النوعية والاستيطيقية، وبحسب كيفية تعامل كل نص مع الزمن.

وإذا كان الحديث عن الزمن في المحور الأول من هذه الدراسة قد امتد على طول السيرة، ليشمل كل

1 - خطاب الحكاية. ص61.
2 - نفسه. ص61.
3 - الضريح ص98.
4 - الضريح. ص 144.
5 - **G.Genette.** Discours du Récit,(infigure III). p 77.

مراحل الحياة المُوَثَّقَة، فإن النظر إليه في هذا المستوى (المدى والسعة)، سيكون من خلال التركيز على مرحلة معينة من مراحل حياة الكتاب، لا سيما مرحلة الطفولة، وإن كان البعض منهم قد تجاوزها بقليل، وانتقل للحديث عن مرحلة الصبا والمراهقة. وَيَبْرُز هذا البعد الزمني المرتبط بالمدى والسعة من خلال عناوين هذه النصوص، حيث عَنْوَنَ كل من عبد المجيد بن جلون وليلي أبو زيد سيرتهما الذاتية بـ «في الطفولة»، و«رجوع إلى الطفولة». وخص محمد شكري وعبد الغني أبو العزم مرحلة الطفولة بغير قليل من التفصيل في سيرتيهما «الخبز الحافي» «والضريح»، حتى وإن لم يشيرا إلى ذلك صراحة في العنوانين.

ويختلف مدى زمن الطفولة من سيرة إلى أخرى. ففي سيرة عبد المجيد بنجلون، يمتد هذا المدى إلى بداية الحياة حيث يشير الكاتب إلى مكان وظروف ولادته، وما صاحب ذلك، معتمدا على ما يرويه الآخرون، غير أن سعتها الزمنية تتحدد في مرحلة الطفولة، وجزء من مرحلة الصبا. ويؤكد ذلك الكاتب من خلال الرسالة التي ختم بها سيرته الذاتية، وذلك حينما قال: «وبعد، فإن قصة طفولتي يجب أن تقف هنا، وأن امتدادها هذا نفسه فيه كثير من التجاوز، ولكن لم يكن من اللائق وقف الحديث قبل انتهاء المرحلة»[1].

أما ليلى أبو زيد في نصها «رجوع إلى الطفولة» فلم يصل مداها الزمني إلى الحديث عن البداية، أي بداية الحياة، واستهلت نصها باستحضار لحظة خاصة في طفولتها وهي اللحظة التي توصلت فيها بخبر اعتقال والدها. غير أن سعة النص الزمنية تتحدد بالأساس عند مرحلة الطفولة، وتتعداها بقليل إلى الفترة التي تليها، وهي مرحلة الانتقال إلى الدراسة في ثانوية «للا نزهة»، وإن كانت الكاتبة بين الفينة والأخرى تشير إلى مرحلة لاحقة، مرحلة النضج والعمل في مؤسسة حكومية.

نجد الأمر نفسه عند كل من عبد الغني أبو العزم ومحمد شكري، فكلا الكاتبين لم يشيرا إلى مرحلة الولادة، بل تعدياها إلى مرحة أخرى، ربما كانت الأهم بالنسبة للأحداث المسترجعة. وهكذا استهل محمد شكري سيرته باستحضار لحظة الموت والجوع والبكاء، قال: «أبكي موت خالي والأطفال من حولي (...) لم أَعُدْ أبكي فقط عندما يضربني أحد، أو حين أفقد شيئا، أرى الناس أيضا يبكون، المجاعة في الريف، القحط والجوع»[2].

والسعة الزمنية للنص تصل إلى فترة بداية العشرينات من عمره، إلى اللحظة التي قرر فيها بداية التعلم.

وأما نص «الضريح» فمداه الزمني لا يتحدد، هو الآخر، بفترة الولادة الفعلية، وإنما بولادة مجازية تمثلت في فترة انبثاق الوعي لدى الطفل/ الكاتب بعد مشاركته في التظاهرة الشعبية التي شهدها فضاء الضريح والأحياء المجاورة له، تنديدا بالاستعمار، وطلبا للحرية والانعتاق.

إن تركيز هؤلاء الكتاب على مرحلة الطفولة في سيرتهم الذاتية هو دليل على ارتباطهم الوثيق بهذه

1 – في الطفولة. ص384

2 – الخبز الحافي. ص 5.

المرحلة، بما تمثله من قيم البراءة واللعب والفرح. ويبقى الحنين إليها حاضرا بقوة، بالنسبة لأغلبية الكتاب، خصوصا من عاش طفولة تعيسة كمحمد شكري.

ولعل هذا الارتباط تأكد عمليا من خلال ما سماه جيرار جنيت بالتباطُؤ الزمني[1]، الذي نهجه بعض الكتاب محاولين من خلاله التشبث بمرحلة معينة، مثلت النواة لعملهم وسيرهم الذاتية. وهذه الفترة التي تم التركيز عليها هي مرحلة الطفولة التي لا تستطيع الكتابة استعادة الحميمية التي رافقتها. فلا الكلمات ولا الأقلام ولا الألوان بوسعها «أن ترسم كل سماء بلدي، كما كانت تسطع على طفولتي، فوق سطح من الإردواز البنفسجي، مطرز بطحالب صهباء»، كما قال جورج ماي[2].

إن محاولة كاتب السيرة الذاتية الارتباط بهذه المرحلة هو تأكيد منه على الحاجة إلى التعويض عن الزمن الهارب وتأخير الموت القادم، وكأنها محاولات يائسة للانتصار على الزمن والموت.

وقد اعترف ليريس بذلك حينما قال: «يحذوني إلى الكتابة غير خوفي من أن يصيبني الفناء»[3]. وكأن الكتابة عن الذات واستعادة الماضي هي نوع من التخليد للذات، وإبعاد للموت أو تأخير له.

هكذا يبقى الحنين وبقوة إلى الماضي، خاصة إلى مرحلة الطفولة حاضرا، في أغلب نصوص السيرة الذاتية، ويبقى معه التباطؤ الزمني تقنية من التقنيات التي يستعين بها المؤلف من أجل التشبث بمرحلة معينة أو التركيز عليها.

نجد ذلك مثلا عند ليلى أبي زيد في نصها «رجوع إلى الطفولة» وهي تستحضر الفترة التي عاشتها في «صفرو» مع جدتها وعائلتها أثناء اعتقال الأب، هنا نلاحظ أن الكاتبة انتهجت نوعا من التبطيئ الزمني، ذلك أن فصولا كثيرة تم حصرها في هذه المرحلة بالذات، ولربما عملت الكاتبة من خلال ذلك، على التركيز على تلك المرحلة لأنها كانت أساس حديثها وسيرتها، كما شكلت ذروة المرحلة المُتَحَدَّثِ عنها، وذروة احتدام الأحداث وتعقدها أيضا.

والأمر نفسه نلمسه في سيرة الضريح لعبد الغني أبي العزم، إذ عمد إلى سرد الأحداث التي حصلت في فترة وجيزة لا تتجاوز الأسبوع، وخصص لها ما يقارب خمسة فصول كاملة.

هذا التمديد في الأحداث والسعي إلى تمطيطها زمنيا على مستوى الخطاب له دلالته الموضوعاتية المتمثلة في محاولة الكاتب إبراز أهميتها وتأثيرها على مرحلة الطفولة.

إن هذه الطريقة التي وظفها كُتَّاب السير المشار إليها تدخل في إطار محاولة التجديد التي قاموا بها في تعاملهم مع هذين المُؤَشِّرَيْن الزمنيين، أي المدى والسعة.

ويبدو أن السير الذاتية التي خاضت غمار التجريب في المحكي الذاتي، تعاملت مع الزمن تعاملا

1 - خطاب الحكاية. ص 59

2 - نفسه. ص.62.

3 - نفسه. ص.62.

خاصا، فاقتطعت مرحلة من عمرها وتحدثت عنها. وبذلك لم تكن نصوصها تتويجية (بمعنى أنها لم تكتب في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب. حيث تكون سيرهم الذاتية تتويجا لأعمالهم السابقة)، كما يوجد في السير الذاتية التقليدية. بل إنها، داخل تلك الفترة العُمْرية، عملت على تفكيك البُنى الزمنية التقليدية. من هنا يمكن أن نعتبر أن المدى والسعة وسيلتان عَبَّرَ من خلالهما هؤلاء الكتاب عن رغبتهم في إدخال عناصر التجديد في تعاملهم مع مكون الزمن

3 – الأزمنة المرجعية

ونحن نتصفح المتن المدروس، لاحظنا أنه اشتمل على مجموعة من الأزمنة المرجعية التي تجد لها صدى في التاريخ والواقع المرجعي، ولعبت دورا كبيرا في التأشير على أزمنة واقعية ومرحلة من مراحل تاريخ معين.

وبذلك وجدنا أن أغلب النصوص المدروسة تستحضر فترات من تاريخها الذاتي أو الشخصي، وتؤشر أيضا على مرحلة من تاريخ المغرب، وذلك بواسطة معينات زمنية ساهمت في توثيق مجموعة من الأحداث المرتبطة بماضي الشخصية. وأغلب النصوص المدروسة لم تَخْلُ من هذه المؤشرات الزمنية، ولربما كانت هذه الأخيرة لصيقة بالكتابة السِّير– ذاتية.

ومن هنا يمكن تقسيم هذه الأزمنة المرجعية في النصوص المدروسة إلى زمن ذاتي وآخر غيري، وثالث جماعي، وذلك من منطق أن الكاتب حينما يدون سيرته الذاتية، فهو يستحضر معها سيرا أخرى غيرية أو جماعية، باعتبار أن الإنسان اجتماعي بطبعه، وعلاقاته بالآخرين هي التي ترسخ وجوده وكينونته. ويؤكد هذه الفكرة فليب لوجون بقوله: «إننا لا نتكون باعتبارنا ذواتا إلا من خلال علاقتنا بالآخر»[1].

وقد لاحظنا أن أغلب النصوص المدروسة وظفت مُعِينات زمنية تحيل على فترة زمنية متفاوتة نوعا ما.

فعبد المجيد بن جلون استعرض في سيرته مرحلتين أساسيتين من حياته، الفترة التي سافر فيها مع عائلته إلى انجلترا، والفترة التي عاد فيها إلى المغرب، والتي امتدت إلى لحظة السفر إلى القاهرة، وهو الزمن الذي يؤشر عليه الكاتب في نصه بعام 1937. يقول: «بيد أن الأيام لا تقيم وزنا لما يشعر به من يعيشون فيها من أبنائها، ففي تلك الأيام الباردة من شتاء سنة 1937، غادرت منزلها إلى بيت زوجها (ويقصد ابنة عمته التي أحبها)، وغادرت أنا منزل والدي، لأعبر البحر الأبيض إلى مصر»[2].

إن الكاتب عندما يشير في نهاية نصه إلى مرحلة السفر إلى القاهرة، فهو هنا يحدد لنا معينا زمنيا سيساعدنا على معرفة الزمن الذي وقف عنده في سرد أحداث طفولته، وبداية شبابه، وهي سنة 1937. وبعملية حسابية بسيطة نستطيع التعرف على أن زمن الحكاية امتد ثمانية عشر سنة من عمر الكاتب، هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المدى في نصه يبدأ من سنة 1919، أي الفترة التي رحلت فيها عائلته إلى مانشستر.

1 - PH.Lejeune, je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias. P14.

2 – في الطفولة. ص 295.

إن سيرة عبد المجيد بنجلون حافلة بالمؤشرات الزمنية التي تعد مرجعا لتوثيق الوقائع، وهو ما لا نرى ضرورة لإثباته بالأمثلة التي قد تخرج عملية التحليل عن الغرض المقصود.

ولعبت المعينات الزمنية التي ألمحنا إليها سابقا في تحليلنا لبعض نصوص «الخبز الحافي» الدور نفسه، حيث تتخللها بعض المؤشرات الزمنية كما في قوله: «30 مارس 1912 هو اليوم الذي عقدت فيه الحماية الفرنسية مع المغرب في عهد عبد الحفيظ، اليوم 30 مارس 1952 تمر أربعون سنة على حماية فرنسا للمغرب، لهذا صار يعتبر 30 مارس اليوم المشؤوم»[1].

لعل الكاتب وهو يستحضر هذه المرحلة، يؤشر على زمن جماعي مرتبط بما عاشه المغرب في هذه الفترة، هذا إذا علمنا أن أحداث «الخبز الحافي» تنحصر ما بين 1935 و1956 وهي حقبة أزمات سياسية واقتصادية، سواء على الصعيدين العالمي أو الوطني.

ولم يَكْتَفِ الكاتب باستعراض هذه الأزمة فقط، التي انتقل خلالها من استعراض الزمن الذاتي إلى معانقة آخر جماعي، وإنما أحال على زمن كتابة النص، وذلك من خلال ما أورده على هامشه حين ذكر: «أكتب هذه المذكرات سنة 1972»[2].

لقد عملت هذه المعينات الزمنية إذن، على إضاءة مجموعة من الأحداث والوقائع المرتبطة بحياة الكاتب، ووضعها في إطارها التاريخي والزمني.

وهو الأمر الذي يُلْمَسُ بوضوح في سيرة «رجوع إلى الطفولة»، ذلك أن الأحداث تمتد من واقعة اعتقال الأب، و تُؤَشِّرُ الكاتبة عليها بزمن مرجعي يمتد من سنة 1953، تقول متحدثة عن عمها: «في 1980 جاءنا في الرباط، وانتظر حتى خرجت إلى المطبخ، وبقيت وإياه في الغرفة، فقال لي: اسمحوا لي عما بدر مني في 53، كنت أحمق، أريدك أن تعرفي أن عمري كان سبعة عشر سنة»[3]

ولا تتوقف الكاتبة عند هذا المؤشر الزمني فقط، وإنما تتعداه إلى الإشارة إلى أزمة أخرى ساهمت بشكل فعال في تقريب صورة المرحلة إلى القارئ، وهي الفترة التي عاش فيها المغرب مخاض انتزاع الاستقلال من يد المستعمر، وما تبع ذلك من تضحيات المغاربة ومعاناتهم في سجون المستعمر وخارجه.

ولم تكتف الساردة بعرض هذه المرحلة فقط، وإنما أوردت الأزمنة المرتبطة بالأحداث التي تلت فترة الاستقلال مباشرة، تقول: «بقينا سنوات نمشي إلى المدرسة الثانوية، وأبونا يرسل إلينا مصروفنا مع سائق التحرير الذي يصل في جوف الليل عندما يأتي بالجريدة إلى الرباط، إلى أن أمسك أبونا مع مسيري وأعضاء الاتحاد الوطني للقوات الشعبية في قمة مؤامرة 1963»[4].

1 - الخبز الحافي. ص 127.

2 - نفسه، ص 14.

3 - ليلى أبو زيد، رجوع إلى الطفولة، ص 53.

4 - نفسه. ص 137.

نعثر في هذه القولة على إشارة مهمة إلى بعض الوقائع التي واكبت الاستقلال، والتي كان لها تأثير على حياة الكاتبة وعائلتها وعلى تفكيرها وقناعاتها أيضا.

وفيما يخص «الضريح» لعبد الغني أبو العزم، نجد أن توظيفه للمؤشرات الزمنية يستحق الاهتمام أيضا. ففي إطار عمليات الاسترجاع التي تخللت نصوص سيرته، نلاحظ أن الكاتب يعود إلى التاريخ، ويستحضر ذلك اليوم الذي خرج فيه إلى المظاهرة، وهو لا يزال، بَعْدُ، طفلا صغيرا، لا يستطيع فهم معاني الشعارات، يقول: «واستعدت تلك الذكرى الجميلة في خريف سنة 1953 بحومة الزاوية العباسية، وأنا أردد شيئا لم أفهم معناه آنذاك، وشعرت بارتياح شديد، واستقام صوتي، واندمج مع جوقة المظاهرة»[1].

لقد جاءت النصوص المدروسة محايثة للأحداث التي واكبت طفولة هؤلاء الكتاب، مما جعل إمكانية اعتبار الزمن الذي تحيل عليه زمنا جماعيا، وليس زمنا فرديا فقط، وذلك باعتبار معانقته لقضايا اجتماعية وسياسية، وإحالته على هم جماعي، كان نتاج مرحلة مشتركة بين المغاربة ككل.

كانت هذه إشارات إلى بعض المعينات الزمنية التي وظفها الكتاب بهدف إضفاء طابع التوثيق على نصوصهم، والذي رسخه أكثر، هو حضور مؤشرات نصية كأسماء الأعلام وأسماء الأسرة والتواريخ والأحداث التاريخية المستعادة.

وختاما يمكن القول إن تعامل هؤلاء الكتاب مع الزمن لم يكن تقليديا محضا، بل جدد أغلبهم في طريقة التعامل مع بعض عناصره، وذلك بنهج طرق وأساليب أخرجتهم من بوثقة الاستعمال المتداول والتقليدي لاشتغال مكون الزمن في السيرة الذاتية. وقد حاولوا من خلال ذلك إدخال عناصر التجديد والتجريب على محاولتهم.

المصادر والمراجع

أ- العربية

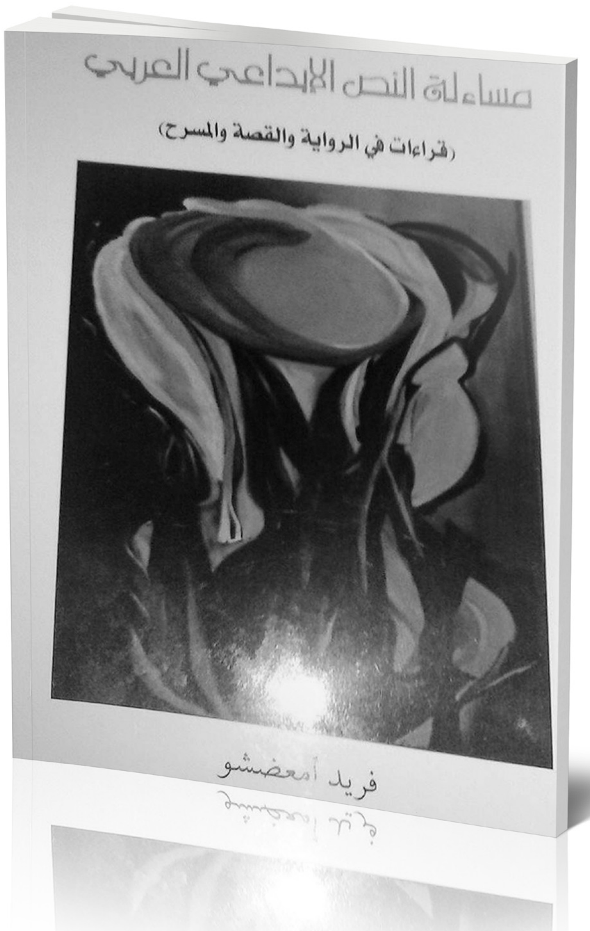
- **بنجلون عبد المجيد،** في الطفولة، دار المعرفة، الرباط. الطبعة الثالثة، 1993.
- **جنيت جيرار،** خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي. مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1996.
- **حلي عمر،** البوح والكتابة: دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، الطبعة الأولى، 1998.
- **أبوزيد ليلى،** رجوع إلى الطفولة، مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1993.
- **شكري محمد،** الخبز الحافي، الطوبريس للنشر، الطبعة السادسة، 2000.
- **أبو العزم عبد الغني،** الضريح. مؤسسة الغني للنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 1994.

1 – الضريح. ص 121.

ماي جورج. السيرة الذاتية. تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة. المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة. تونس. الطبعة الأولى 1992.

ب- الأجنبية

- **A. Gide,** si le grain ne Meurt. Paris. Gallimard 1928.
- **G.Genette,** Discours du Récit (infigure III). éd, Seuil, Paris, 1972.
- **Philipe Lejeune,** Le Pacte Autobiographique, coll. Poétique, éd. du Seuil, Paris, 1975.



ضحية البطولة الزائفة

(مقاربة لقصيدة من روائع الحرّاز: قصيدة مولاي علي بن أحمد البغدادي[1]، حربتها)[2]:
مال حراز اغزالي ما يثق بي هيهات   غير حاضي الأوقات   في ثيابه مسلم وفعايله رومية

عبد الكريم الشباكي[3]

هي غصن من الشعر الملحون، يستثمر الحكي بخلفية رمزية، عبر خطاب متميز، يستند إلى «الدسيس ذا المعنى»[4]؛ هي أنشودة تتغنى بصراع أزلي يروي سيرة الإنسان!

لتستمر الحياة لا بد من الموت، الحقيقي أو الرمزي. الحرب أزلية، قابيل يقتل هابيل مرة أخرى، حكاية الفحل والأنثى في طبعتها الجديدة.

من رحم بنت حواء تناسلت الأحداث، حسناء حازت من الجمال ما جعلها محط نزاع، ظفر بها الحراز وحجبها عن الأنظار، فأصر عاشق متيم على الوصال.

كان التنافس، فكان الصراع؛ ولأن الحرّاز داهية صعب المراس، فقد كان لزاما على العاشق أن يصبر، أن يتعب في حربه ليؤسس مجده؛ وقد فعل: عنوان القصيدة بشارته.

الحرّاز، الدلالة الذاتية تقتضي بطولته والسياق يسخر منه. (يقال: أحرزت الشيء أحرزُه إحرازا إذا حفظتَه وضممتَه إليك وصنتَه عن الأخذ)[5]، بينما صاحبنا ما استطاع أن يحمي فاتنته ولا كان بيته حصنا منيعا. سقط القناع عن الخرافة المنسوجة حول الحرز المشاكل لاسمه، لم يقه الأذى، ولا عوذه من الحساد، ولا أبقى على ما لديه.

كذلك الحربة، لم تؤسس لبطولته وإنما لبطولة غريمه. ما أضفت عليه صفات المناعة؛ السجّان، اليقظ، الماكر، إلّا لتؤكد أن الانتصار عليه فتح مُعْجِز.

---

1 – (اسمه مولاي علي بن أحمد، وهو شريف إدريسي من سكان فشتالة وكان معاصرا لابن علي الشريف... أعطى الله لمولانا علي البغدادي ثلاث سجيات. فهو ينظم بأسلوب جبلي وبطريقة أهل البادية وبكلام أهل الحضر). معلمة الملحون، سنة 1986، القسم الأول من الجزء الأول، ص 130–131.

2 – معلمة الملحون، **محمد الفاسي**، 3، ص 83–90.

3 – أستاذ الأدب، كلية علوم التربية، الرباط.

4 – الزجل في المغرب، القصيدة، **عباس الجراري**، ص 127.

5 – لسان العرب، **ابن منظور**، مادة حرز، 5 ، 333.

تتوالى مقاطع/ أقسام النص تباعا، منسوجة وفق نهج متجانس، حيث ينتصب الحرّاز حاجزا لا يخترق، إلى حدود المقطع السادس فيتعرّى من بطولته الزائفة.

باشا، غلاما، تاجرا، بهلولا كان الغريم، فكان الحرّاز أدهى من هذا وذاك. لم ترهبه سلطة الباشا، ولا استمالته خدمة الغلام، ولا أغراه مال التاجر، ولا أشفقه حال البهلول، ثم كان الغريم فقيها، فكان الحرّاز الضحيّة.

الخرافة تنتصر على الخرافة، جدول من ورق يبطل مفعول الحرز، منحته اللغة قوة سحرية إضافية مشتقة من مادة جدل؛ (الجدل: شدّة القتل... الأجدل: الصقر... والجدالة: الأرض لشدّتها... والجدل: الصّرع)[1].

ليست اللغة وحدها المؤامرة، المحبوبة أيضا، إذ أورث جمالها الأخاذ الحرّاز مرض العشق الجنوني، فتعمقت في نفسيته هواجس الغيرة والخوف، استوطنتها أوهام الخرافة.

نشوة اللقاء مؤشر آخر على المؤامرة، (هو صد والريم جاية تدهكل في ثياب كامرة وقفاطن المشجر... فرحة بحبيب القلب جا العندنا × أو غنمن ما اكتاب أو النظرة في وجوه الأحباب ما خالطنا نقصان) (ق7).

تفكيك النص لخيوط اللعبة لا يمنع من إعادة نسجها، في البدء كانت العشيقة محتجبة عن البشر، تعيش مرغمة بين أحضان حرّاز أعار داره سلطة العسر والامتناع.

في المقطع الخامس ستتمكن من رؤية وسماع مجنونها خلسة من وراء حجاب، أتى في صفة بهلول، دنا من البيت المنيع، بجهر تكلّم، لا شك أنها لمحته وتحسست رنين صوته.

تأجّجت أشواقها وحنّت لزمان الوصل، فكان لساجنها منها الجفاء. إذ ذاك تفتقت أحزان الحرّاز وفرّخت الفرصة لغريمه.

(يوم جيته باعزايم والبخور× ما فادوني معه فجور× صبته جالس وحده هميم × ينيش في الأرض وكلمته دميمه × مهما راني ناض يخضع ويصيح × قال لي يا الفقيه أنت حكيم ولا والي ولا فيك سر الله مبين ما قريت في حد النب راك غير انتى وقت شتك نشرح خاطري وجوارح ذاتي معك... عند غزيلة من البنات... تاهت علي تيه كبير يا الطالب وجفات × عانسي بووشمات × ليس تقبل في الروح مسامحة ولا تقبل دية × كان طوعتيها لي يا فقيه زين النغمات × من سرور الحكمات × كل ما تشرط في رضاها يهون علي) (ق6).

أعاد الكرّة مرّة أخرى، لم يستسلم ولم يمل، غيّر لونه ولسانه، بخوره يُرى، يُشم فيكشف عن هويته، عزائمه تُسمع فتدل على جنسيته. فقيه تمنحه الذاكرة سلطة قاهرة لا تعجزها المستحيلات.

1 - لمصدر نفسه، مادة جدل، / 11، 103-104.

هل يفلح في ولوج الدار المحصّنة؟ هل يستطيع أن يصوغ من الحرّاز السليط اللسان، اليقظ الحذر، خاتما يستدير في أصبعه؟

وحيدا وجده، قدماه أنهكهما الوقوف، وعيناه غمرتهما أرض ينبش فيها مهموما. حين تجلّى له بهره، غيّر حاله، نطق الأخرس، انشرح صدره، وقف إجلالا، خضع تعظيما. بثقة عمياء صارح غريمه بأخص خصوصياته، سائلا إيّاه في تضرع الفرج. ما أدرك أنه يُوقِّع على بياض، وما أضاع الفقيه الفرصة.

(بالعزم سيفطته للدار × قلت له: سر بغير شوار)

فرش مكانك واعمل مونه الفقيه ظريفه × وجد ما يخصك وعمل سبع من الحجابات على قد الفراش × لا تزهزه وأنا منابن لاقاني بيك الله كل من كان عليك صعيب راه يهوان × لكن الا تسخى من متاعك وتسخر بالاقدام إلى بهجت فاس × أوجيب نيكنطست وعود القماري والمسك وجيب دار فلفل × هذا ما خص في بخور الجدول × قلت له: اسيدي تمشي سريع × قال لي: لكن تمشي معي لقلب غرفتي ونحكي لك ما في نيتي × ياك تفاجي غمتي) (ق7)[1].

كيد الفقهاء مثل كيد النساء ملتبس مرير، لم يفطن الحراز الداهية إلى أنه يحرز جنيا، (في قبة بلحلوف والزرابي والتسارح والقطوف) (ق7)، سيتنكر له فور الكشف عن قمقمه، مثلما لم يفطن إلى أن الجدول شرك، مصيدة؛ صدّق خرافة قدرة طلاسم الفقهاء على العلاج ! نسي أنه قد يكون ضحيتها. أليس بخور الجدول دخانا خانقا، عقدا تتناسل فترسم حلقات أشبه بحلقات شبكة أو سلسلة تأسر صيدها ؟

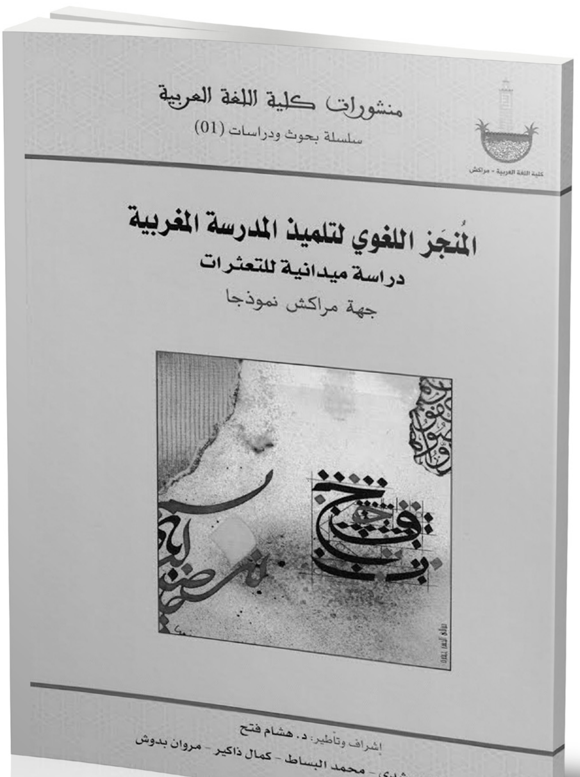
لا يأوي الغار ثعبانين في حضور أفعى، سيتعب بحثا عن مستلزمات جدول لم يكتب بعد، تاركا وراءه غريمه الرابض في قلب الدار بالضرورة، ينثر فيها بركته، إذ غيابه يُبطل مفعول الوصفة الطبية القديسة، قداسة الرقم سبعة والفراش في الذاكرة، (وعمل سبع من الحجابات على قد الفراش) (ق7).

في انتظار عودة من صيّرته الخرافة صيدا وديعا، سيكون للفقيه فسيح الوقت للظفر بخليلة – عطرها وألوانها شبيهة بطقوس بخور الجدول– أتقنت فن الغواية، مثلما أتقنت فن التآمر.

المصادر والمراجع

- **ابن منظور**، لسان العرب، دار الفكر.
- **عباس الجراري**، الزجل في المغرب (القصيدة)، الرباط، مطبعة الأمنية، مكتبة الطالب.
- **محمد الفاسي**، معلمة الملحون، أكاديمية المملكة المغربية بالرباط.

1 – (ق7) – القسم/ المقطع السابع من القصيدة.
اختصارا سنكتفي في متن المقاربة بالإشارة إلى أقسام/ مقاطع القصيدة.


منشورات كلية اللغة العربية
سلسلة بحوث ودراسات (01)
كلية اللغة العربية - مراكش
المُنجَز اللغوي لتلميذ المدرسة المغربية
دراسة ميدانية للتعثرات
جهة مراكش نموذجا
إشراف وتأطير: د. هشام فتح
إعداد: السعيد رشدي - محمد البساط - كمال ذاكير - مروان بدوش

التفكيكية في النقد المغربي المعاصر: محمد مفتاح، حميد لحمداني

علي صدّيقي[1]

تمهيد

التفكيكية «استراتيجية فلسفية نقدية» ما بعد بنيوية، ظهرت بأوروبا خلال منتصف الستينيات من القرن الماضي، وذلك على يد «مؤسسها» الفيلسوف الفرنسي اليهودي جاك دريدا (1930-2004) Jacques Derrida.

ورغم أن هذه «الاستراتيجية» قد عرفت طريقها إلى النقد المغربي في مرحلة مبكرة نسبيا، وأن اهتمام النقاد المغاربة بها – ترجمة وتأليفا – في تزايد مستمر، خاصة في العقدين الأخيرين، فإنه يمكن القول إنها لم تحظ، لدى النقاد المغاربة، بكثير من الاهتمام؛ وذلك بخلاف ما حظيت به مناهج نقدية أوروبية أخرى، فرنسية بالخصوص؛ مثل البنيوية التكوينية، من اهتمام بالغ، ومن تبنٍّ صريح لمفاهيمها ومقولاتها النقدية. فما هو السبب وراء عدم احتفاء أغلب النقاد المغاربة بالتفكيكية احتفاءهم بباقي المناهج النقدية؟ أهو ما تتسم به من غموض ومراوغة وسيولة، أم هو عدم انتشارها بفرنسا، بلدها الأصلي الذي عوّدنا المغاربة على الانفتاح على ثقافته والإفادة من معطياته المنهجية والفلسفية عامة، انتشارَها في الولايات المتحدة الأمريكية، أم هو مراوحة التفكيكية بين الفلسفة والأدب، وما أثارته العلاقة بين هذين المجالَيْن عند دريدا من جدل لدى الباحثين، أم هو، أخيرا، تلك الخلفية اللاهوتية والفلسفية التي تستند إليها، والتي كشف عنها، إلى جانب بعض النقاد الغربيين، بعض النقاد المغاربة والمشارقة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال العريض، وعن غيره من الأسئلة التي يطرحها التلقي المغربي للتفكيكية، تحتاج منا إلى القيام بعملية استقراءٍ لما كتبه الباحثون المغاربة حول التفكيكية، ودراسته وتحليله ونقده. غير أننا، ونظرا لضيق المجال الذي سنخصصه لهذا البحث، فإننا سنقتصر هنا على محاولة الإجابة عن سؤال نخاله لا يقل أهمية عن السؤال السابق، ويتعلق بكيفية تلقي النقاد المغاربة التفكيكية؛ وذلك من خلال الوقوف عند جهود ناقدَيْن مغربيين بارزين: الأول هو محمد مفتاح، وذلك –بالإضافة إلى قيمة أعماله العلمية– لريادة تلقيه التفكيكية، وتميزه بمحاولته الكشف عن خلفياتها الفلسفية واللاهوتية. والثاني هو حميد لحمداني، وذلك لاعتبارين؛ يتمثل الأول في قيمة كتابات الرجل العلمية في الساحة النقدية بالمغرب، حيث يعد أحد أبرز النقاد المغاربة اهتماما بالمناهج النقدية الغربية بمختلف توجهاتها. ويتمثل الثاني في

1 – أستاذ باحث، جامعة محمد الأول، الكلية متعددة التخصصات، الناظور.

الوفاء بوعد كنت قد قطعته على نفسي حين التقيت بلحمداني بالناظور قبل حوالي عامين؛ حيث كنت قد وعدته بالتعليق على ما كتبه عن التفكيكية في كتابه الفكر النقدي الأدبي المعاصر.

أولا: محمد مفتاح والخلفية القبّالية[1] للتفكيكية

يعد محمد مفتاح من النقاد المغاربة الأوائل الذين كتبوا عن التفكيكية، وأشاروا إلى خلفيتها القبّالية اليهودية، وصرحوا بتوظيفها في بعض أعمالهم.

فقد تحدث مفتاح عما أسماه «التيار التفكيكي» في كتابه «مجهول البيان» الصادر عام 1990، وذلك في سياق حديثه عن التأويل عند المحدَثين؛ حيث رأى أن هذا «التيار» يعتمد «على أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سوفسطائية وتراث قبّالي وفلسفة عدمية»[2]. وحصر منطلقه الأساس في كون النص، من منظور هذا التيار، لا يقبل تعدد التأويلات واختلافها فحسب، وإنما يقبل التأويلات المتناقضة التي يلغي بعضها بعضا[3].

وقد ترتبت عن هذا المنطلق – بحسب مفتاح – عدة «تعاليم»، أجملها فيما يأتي:

- يجب أن يُهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.
- ن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه)، بل إنه لا يتحدث عن نفسه، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.
- إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي الاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر[4].

وخلص مفتاح إلى أن خلفيات التفكيكيين، وفي مقدمتهم دريدا، وبارث في أعماله الأخيرة، «تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها، وإلى تفضيل الشكل، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية»[5].

---

1 – القبالة (Kabala) أو القبالاه (Kabbalah)، نزعة صوفية حلولية يهودية، توحد بين الخالق والمخلوق، حتى تختفي المسافة بينهما، ويلتحمان ويكونان جوهرا واحدا، ولا يكون للواحد أي وجود دون الآخر. وقد مارس رجال الدين اليهود هذه النزعة للكشف عن المعاني الخفية والرمزية في الكتاب المقدس. والقبالة كلمة ذات أصل عبري تفيد معنى التواتر والقبول والتلقي، أي تلقي المرء حكمة السلف. وقد ظهرت في فرنسا أوائل القرن الثالث عشر (حوالي سنة 1200م). وتنقسم إلى تيارين أساسيين، هما: قبالاه الزوهار، نسبة إلى كتاب «الزوهار» الذي يرجح أن مؤلفه هو موسى دي ليون (ت 1305م). والقبالاه اللوريانية، نسبة إلى إسحق لوريا (1534–1572م). ولمزيد من التفصيل حول هذه النزعة يراجع ما يلي:
- **عبد الوهاب المسيري**، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. مج5، ص 163–189.
- **عبد المنعم الحفني**، موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية، ص169–176.

2 – **محمد مفتاح**، مجهول البيان، ص101.

3 – المرجع نفسه، ص101.

4 – المرجع نفسه، ص101.

5 – نفسه، ص101–102.

غير أن ما يلاحظ على هذا العرض الذي قدمه مفتاح لـ«التيار التفكيكي»، هو أنه عرض مقتضب، ولا يعطي القارئ فكرة واضحة عنه.

وإذا كان مفتاح قد نبه في بداية حديثه عن «التأويل الحديث»، إلى أنه سيكتفي بتقديم «خلاصة تركيبية لآراء المؤولين المحدثين»، وتصنيفها إلى «تيارات أساسية»، مع تجنب التفاصيل والإحالة إلى المراجع[1]، فإن ما يسجل عليه هو أنه اعتمد في عرض آراء «التفكيكيين»، اعتمادا كليا، على دراسة واحدة لا يتجاوز عدد صفحاتها خمس عشرة صفحة، فاكتفى بتلخيص هذه الدراسة، ولم يحل إلى أي مرجع آخر من مراجع التفكيكية كما وعد بذلك، ولا إلى أي كتاب من كتب التفكيكيين أنفسهم، وفي مقدمتها كتب دريدا، زعيم التفكيكيين، كما تقضي بذلك الأعراف العلمية.

أما الإشارة الثانية المهمة التي وردت لدى مفتاح عن التفكيكية، فنجدها في كتابه «النص: من القراءة إلى التنظير»[2]، وذلك في سياق حديثه عن «نظرية التناص»؛ حيث رأى أن هذه النظرية تفرعت عنها «نزعتان متضادتان ولكنهما متكاملتان. إحداهما أدبية، وتتجلى في آثار «باختين» ومن تأثر به «ككريستيفا» و«بارث» في بداية أمره... وثانيتهما فلسفية تتجلى في التفكيكية التي يمثلها «دريدا» و«بارث» في آخر أيامه و«بول دومن» و«هارتمن» وغير هؤلاء»[3].وإذا كانت نظرية التناص، لدى ممثلي النزعة الأولى، قد «نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية ساخرة من المتوارث في السياسة والثقافة»[4]، فإن سند هذه النظرية، لدى ممثلي النزعة الثانية، هو «الثقافة القبالية اليهودية، والفلسفات السوفسطائية والعدمية، وبعض الممارسات الشعبوية»[5]. كما ذهب مفتاح إلى أنه بسبب هذا شاعت مقولة «موت المؤلف»، وذاعت «الدعوة إلى نسف كل مؤسسة، ومنها المؤسسات الأدبية»[6]. وخلص في الأخير إلى أن التفكيكية «نزعة» تقوم «على منطق المفارقة أو منطق الإحراج، فهي ترفض تراث المركزية الأوروبية، ولكنها تقبل الفكر القبالي اليهودي بخلفياته الميثولوجية، وهي ترفض الإبداع وفي الوقت نفسه تدعو إليه، وهي تنظر إلى النص باعتباره شتاتا وترفض المؤسسة، ومنها مؤسسة الجنس الأدبي، ولكنها تنظر له وتؤسسه»[7].

غير أن مفتاحا، رغم وعيه بهذه الخلفيات، وكشفه عنها، فإنه يصرح بأنه قد وظف بعض أطروحات التفكيكية «الإيجابية» في بعض أعماله؛ حيث يقول: «إن هذا الاتجاه [التفكيكي] واسع الانتشار في كل أصقاع الدنيا. فقد تبنيت أطروحاته الفلسفية وطبقت تحليلاته اللغوية، ولكنه يخضع الآن لتحليلات دقيقة

1 – نفسه، ص100.

2 – صدر عام 2000.

3 – **محمد مفتاح**، النص: من القراءة إلى التنظير، ص24.

4 – المرجع نفسه، ص24.

5 – نفسه، ص25.

6 – نفسه، ص25. غير أن الناقد يتجاهل هنا أن هذه المقولة قد شاعت قبل ظهور التفكيكية، وأن دور التفكيكية قد اقتصر على تعزيزها وترسيخها لا على إشاعتها. إن التفكيكية كما هو معلوم، لم تكن هي التي دعت ابتداء إلى موت المؤلف، وإنما ظهرت مع البنيويين قبل ظهور دريدا. انظر بخصوص هذه المقولة:

– **علي صديقي**، «مدخل لدراسة التفكيك عند جاك دريدا»، ص36– 50.

7 – **محمد مفتاح**، النص: من القراءة إلى التنظير، ص25

كشفت خلفياته واستراتيجيته وأبعادها بل وخطورتها على الفكر «العقلاني الناشئ». ومع ذلك، فقد وظفنا بعض أطروحاته الإيجابية مع الاحتياط، في بعض أعمالنا السابقة وفي هذا العمل»[1]. والعمل السابق المشار إليه هنا هو كتابه «تحليل الخطاب الشعري»، كما أشار إلى ذلك مفتاح نفسه في الهامش[2].

وإذا كان مفتاح قد بين، في أحد حواراته، طبيعة هذه الأطروحات الإيجابية التي وظفها في كتابه الأول، وهي «تفكيك أسماء الأعلام»، فإنه في الكتاب الثاني لم يفعل ذلك.

ويقودنا صنيع مفتاح إلى طرح جملة من الأسئلة التي يصعب أن نجد لها جوابا في كتاباته النقدية، من قبيل: كيف يمكن تخليص هذه الأطروحات الإيجابية، على فرض وجودها في التفكيكية، من هذه الخلفيات التي أشار إليها؟ وكيف يجيز لنفسه التركيب بين تيارات تنتمي إلى الحداثة وأخرى إلى ما بعد الحداثة، مع ما بينها من فروق؟[3].

إن جمع مفتاح بين القول بتحيز المناهج النقدية الغربية، والتسليم، في الوقت نفسه، بكونيتها وتعاليها على خصوصياتها، وسعيه إلى «التركيب» بين الآراء المتباينة المتعارضة من سمات خطابه النقدي[4].

ثانيا: حميد لحمداني: من التعريف بالتفكيكية إلى رصد واقعها في العالم العربي

تناول حميد لحمداني «التفكيكية» في كتابه «الفكر النقدي الأدبي المعاصر»[5]، حيث خصص لها الفصل الأخير الموسوم ب-»التفكيكية منهج نقدي أم آلية للهدم؟». وقد استهل حديثه عنها بإبراز خلفياتها ومصادرها التي حصرها في صنفين؛ أولهما الخلفيات والمصادر الفلسفية، المتمثلة أساسا في فينومينولوجيا إدموند هوسرل، وفي الفلسفات التي شيدها عدد من الفلاسفة الغربيين، وفي مقدمتهم مارتن هايدجر وميشال فوكو وجيل دولوز. وثانيهما الاتجاهات الأدبية والمناهج النقدية التي ازدهرت خلال القرن العشرين، نتيجة التطور الهائل الذي حدث في اللسانيات، ومنها البنيوية والتحليل النفسي ونظريات التأويل والقراءة. وانتقل بعد ذلك إلى إبراز خصائصها المتمثلة أساسا في الغموض الناتج عما سماه «الطابع

---

1 - **محمد مفتاح**، مجهول البيان، ص102.

2 - وقد علق مفتاح على هذه الإشارة قائلا: «وقد فاتت هذه الخلفية بعض القراء المحترمين». مجهول البيان، ص102. ويؤكد مفتاح، في سياق كشفه عن المناهج التي وظفها في كتابه: «تحليل الخطاب الشعري»، توظيفه بعض مفاهيم التفكيكية قائلا: «كما أن هناك استثمارا لبعض المفاهيم التفكيكية وإن لم أكن قد أشرت إلى ذلك في المقدمة. وعدم الإشارة أدى إلى سوء تفاهم بين ما يقصد إليه الكتاب وبعض القراء. فاستثمار بعض المبادئ التفكيكية، يتجلى في تفكيك أسماء الأعلام». انظر:
- محمد مفتاح، في سبيل فهم جديد للنقد، (حوار)، ص163.

3 - يجد القارئ تحليلا مفصلا، ومناقشة مستفيضة، لمسألة التركيب في النقد العربي المعاصر عامة، وفي أعمال مفتاح خاصة، في: **علي صديقي**: التحيز إلى النقد الغربي في النقد العربي الحديث، المنشور بعنوان: التحيز العربي للنقد الغربي، ص90- 140.

4 - لمزيد من التفصيل ينظر، إلى جانب البحث السابق، دراسة **علي صديقي ومحمد مفتاح**، بين إدراك تحيز النقد الغربي والتسليم بكونيته. في: مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، ص47- 74.

5 - العنوان الكامل للكتاب هو: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف. وقد صدر في طبعته الأولى عام 2009، وفي طبعته الثانية التي اعتمدناها في هذا البحث عام 2013. ثم أعيد طبعه عام 2015.
غير أننا نرجح أن يكون ما كتبه عن التفكيك كتبه قبل هذا التاريخ بكثير، وربما في حياة دريدا، أي قبل عام 2004، ويرجح ذلك قوله: «ومعظم المقالات التي بدأ يكتبها دريدا في الوقت الحالي تبين أنه يعيش أزمة فكرية حادة.» ص222.

الشعري» لكتابات دريدا[1]. ثم عرف بعد ذلك بأهم مصطلحات التفكيكية، وأبرز أهدافها، وعلاقتها بالقيم. وختم دراسته برصد واقع التفكيكية في العالم العربي.

1 – في ترجمة مصطلحات التفكيكية[2] والتعريف بها

أولى لحمداني مصطلحات التفكيكية –ترجمة وتعريفا– عناية خاصة، وهذا ما يتجلى من خلال اقتراحه مقابلات عربية لها، ومحاولته تقديم تعريفات لها. وذلك رغم ضيق الحيز الذي خصصه لهذه المصطلحات، ورغم اقتصاره على بعضها، وإغفاله جملة وافرة منها.

1.1. «التفكيك Déconstruction»[3]

يعد التفكيك المصطلح العربي الذي اختاره لحمداني ليقابل به المصطلح الفرنسي déconstruction. أما التفكيكية فتقابل عنده deconstructivisme. وهو لا يذكر سبب اختياره مصطلح التفكيك الذي شاع استخدامه في النقد العربي المعاصر لدى عدد من النقاد، لكنه، بالمقابل، يرفض الترجمة التي اقترحها بعض النقاد لهذا المصطلح، وهي «التقويض»؛ حيث يرى أن هذه الترجمة غير دقيقة، وأن هناك اختلافا كبيرا بين كل من التفكيك والتقويض، لكن دون أن يحدد طبيعة هذا الاختلاف. يقول: «يبدو أن هذه الترجمة غير دقيقة لمصطلح دريدا، لأن المقابل الفعلي للتقويض هو destruction وهناك اختلاف كبير في المعنى بين التقويض والتفكيك»[4].

غير أن ما يدعو إلى الدهشة، هو أن لحمداني رغم اعتماده التفكيك مقابلا لـ déconstruction، ورفضه مصطلح «التقويض»، إلا أنه يذهب –في الصفحة نفسها– إلى أن «المعنى العام للتفكيك هو التقويض»! ثم إنه رغم اعتباره الهدم ترجمة لمصطلح destruction[5]، إلا أنه عاد في آخر الكتاب ليترجم الـ déconstruction بالهدم![6].

يدل مصطلح التفكيك – بحسب لحمداني– على «نوع من القراءة تشتغل من داخل النصوص الفلسفية أو الأدبية على خلخلة أبنيتها المعتمدة على الثنائيات الضدية مثل الصوت والصمت، الخير والشر، اللسان والكتابة، الدال والمدلول، المحسوس [و] المعقول، التعاقب [و] التزامن، السكون [و] الحركة..الخ، وبيان أن هذه الثنائيات ذات علاقة تجاذبية قائمة بين قطبيها وهو ما يلغي مركزية أحدهما وهامشية الآخر، ويضع

---

1 – لحميد لحمداني، الفكر النقدي المعاصر، ص199.

2 – لمزيد من التفصيل حول إشكالية ترجمة مصطلحات التفكيكية ينظر:
– علي صديقي، «إشكالية ترجمة مفاهيم «التفكيك» (Déconstruction) في النقد العربي المعاصر». ص82–99.

3 – حميد لحمداني، الفكر النقدي. ص204.

4 – المرجع نفسه، ص205 الهامش37.

5 – نفسه، ص204.

6 – نفسه، ص238.

القطبين معا في وضعية حاجة أحدهما للآخر، أي في وضعية مغايرة لذاتها، فالصوت في حاجة ضرورية للصمت والعكس صحيح، وكذلك الشأن بالنسبة لجميع الثنائيات الضدية الأخرى»[1].

أما التفكيكية deconstructivisme فهي، تارة، «آلية» لتعرية المركزية الأوروبية «في صميم مبادئها الميتافيزيقية والعقلانية والعرقية»[2]، وهي، تارة أخرى، «آلية لتفتيت النصوص وإعادة بنائها بطريقة تسير عكس منطلقاتها. إنه [كذا] قراءة لتاريخ الفلسفة الميتافيزيقية من خلال التركيز بشكل خاص على فينومينولوجيا هوسرل»[3].

وهنا، يتضح أن التفكيكية تطرح مشكلا آخر لا يتعلق هذه المرة بترجمتها، وإنما بتحديد طبيعتها؛ حيث لم يَسلم لحمداني من الاضطراب والسيولة المفرطة في استعمال الألفاظ الواصفة لها، والدالة على طبيعتها. ومن هذه الألفاظ: «الآلية»، و«القراءة»، و«المنهجية»، و«الاستراتيجية»، و«الممارسة»، و«العملية»، و«الاتجاه» !.

وقد يكون لحمداني معذورا في هذه المسألة، فالاضطراب والمراوغة والسيولة من أهم سمات التفكيكية. ثم إن دريدا نفسه ينفي أن يكون التفكيك «تحليلا analyse، ولا نقدا critique». وفي الوقت نفسه، يؤكد أنه ليس «منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج»، كما أنه «ليس حتى فعلا أو عملية». ليختم بالقول: «ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء! ما التفكيك؟ لا شيء!»[4]، ومثل هذا القول يوقع الباحثين في اللبس والحيرة !.

1.2. «التشَتُّت Dissémination»[5]

يترجم حميد لحمداني المصطلح التفكيكي dissémination بـ «التشتُّت»، لكنه يستعمل، أحيانا، «التشتيت» و «البعثرة».[6]

ويرى أن هذا المصطلح يعد «أحد أهم المصطلحات المعتمدة من قبل دريدا في قراءته التفكيكية»[7].وقد لاحظ لحمداني أن غموض هذا المصطلح، يرجع إلى أن دريدا يلجأ عند تحديده له إلى استعمال «الاستعارة» و«الكلام العام»[8]. ثم يعلق على ما قدمه دريدا من «تعريفات» لهذا المصطلح و«توضيحات» حوله بقوله: «ولا تزيد هذه «التوضيحات» المقدمة كما نرى الأمر إلا غموضا بسبب اللغة الاستعارية المستخدمة في

---

1 - نفسه، ص204.

2 - نفسه، ص193.

3 - نفسه، ص193-194.

4 - **جاك دريدا**، الكتابة والاختلاف. ص60-63. والشيء نفسه يكرره دريدا في موضع آخر، حيث يؤكد أن التفكيك ليس فلسفة، ولا مجموعة من الأطروحات، ولا سؤالَ وجود، ولا يمكن أن يكون نظاما ولا منهجا. كما أنه ليس تقنية ولا تطبيقا للقواعد! انظر: **Jacques Derrida,** Qu' est-ce que la Déconstruction, pp 2-3.

5 - **حميد لحمداني**، الفكر النقدي. ص206.

6 - المرجع نفسه، ص206.

7 - نفسه، ص206.

8 - نفسه، ص206.

موضوع نقدي يتطلب عبارات محددة ودقيقة»[1]. غير أن ما غاب عن لحمداني هو أن الغموض والسيولة من سمات التفكيكية، وأن «التحديد» و«الدقة» مقولتان ميتافيزيقيتان لا تستقيمان والتوجه التقويضي لدريدا، ولذلك ينفر منهما، ويسعى إلى تقويضهما.

إن التشتيت، عند دريدا، يشبه تماما مفهوميْ الاختلاف والأثر؛ فهو «لا يعني شيئا»، ولا يمكن تعريفه بوضوح[2]. ووظيفة هذا المفهوم هي تشتيت المعنى داخل النص ومنع تحققه، وفتح النص أمام لانهائية الدلالة؛ أي إلغاء المعنى والمرجعية؛ لأن المعنى- كما يؤكد دريدا- لا يمكن أن نرصده، ولا أن نوقفه، فهو لا نهاية له، كما أن نظام العلامة ليس له أي خارج[3].

ويرى دريدا أن الاهتمام المتزايد بالتعدد الدلالي خطوة متقدمة في اتجاه تجاوز خطية الكتابة وواحدية المعنى. ولكنها، في نظره، غير كافية، لأن «التعدد الدلالي من حيث هو كذلك ينتظم ضمنيا في أفق انبثاق وحيد للمعنى، بل وفي جدلية غائية وذات منزع كلياني تمكن في لحظة معينة ولو بعيدة من جمع كلية النص في حقيقة معناه لتحيله إلى تعبيرات وتصويرات، ولتعدم فيه، بالتالي، التحرك المفتوح والمنتج للسلسلة النصية... أما التشتيت، فلكي ينتج عددا غير منته من الآثار الدلالية فإنه لا يترك نفسه ينقاد إلى حاضر بسيط الأصل ولا إلى أي حضور أخروي»[4]. ولذلك، يؤكد أن التشتيت «تعدد توليدي وغير قابل للاختزال»، وأن من أهم وظائفه فصل «رأس النص عن جسده»[5].

وقد أدرك لحمداني هذه الدلالات التي يعطيها دريدا للتشتيت، فرأى أن «الهدف الأساسي دائما من هذه البعثرة هو إظهار الطبيعة المتشتتة للنص رغم مزاعم القصدية والانسجام في الخطاب وقيامه على المعنى الواحد.»[6]

1.3. «الاختلاف (Différence différance)»[7]

يبدو، من خلال هذا العنوان الفرعي الموضوع من قبل مؤلف الكتاب، أن لحمداني يجعل اللفظ العربي «الاختلاف» مقابلا للفظتيْن الفرنسيتين «différence» و«différance». وفي موضع آخر من الكتاب نفسه، يترجم اللفظة الفرنسية «différence» بالاختلاف، ثم يجعل اللفظة «différance» بين قوسين[8]، وكأن الأولى مجرد بديل عن الثانية، أو كأنها تفسير لها! وبالمقابل، نجده، في موضع ثالث، يترجم الـ «différance» بـــ «المغايرة»، ويجعل هذا المصطلح من المصطلحات «الأخرى» التي «تتلبس» بمفهوم «الاختلاف»![9]، وكأن

1 - نفسه، ص206

2 - **جاك دريدا**، مواقع. ص45.

3 - **Jacques Derrida,** De la grammatologie, p332.

4 - **جاك دريدا**، مواقع. ص46.

5 - المرجع نفسه، ص46.

6 - **حميد لحمداني**، الفكر النقدي. ص207.

7 - المرجع نفسه، ص207.

8 - نفسه، ص199.

9 - يقول **لحمداني**، «نرى دريدا يصل جميع المعطيات البنائية والسيميائية بأحد أهم مفاهيم التفكيكية وهو مفهوم الاختلاف وما

مفهوم «الاختلاف» مباين لمفهوم «المغايرة». غير أن لحمداني يعود، في موضع رابع، ليترجم différance بالاختلاف![1].

والاختلاف، بحسب لحمداني، مفهوم يشرحه دريدا «في إطار كلامه عن الصوت والظاهرة في الفينومينولوجيا لدى هايدكر اعتمادا على الفارق الأساسي بين حالتين متعارضتين، لكنهما في نفس الوقت متكاملتين، بحيث لا يمكن أن تستغني الواحدة عن الأخرى، فالصوت باعتباره يمثل هوية الحضور الذاتي للمتكلم في حاجة إلى الصمت، أي إلى نقيض الصوت، وهذا في حد ذاته إشارة إلى ضرورة اللاذات، أي إلى ضرورة الغياب لتأكيد الحضور الذاتي»[2].

ويؤكد لحمداني أن هذا الصوت قد نظر إليه «في الميتافيزيقا على أنه تعبير خالص عن الحضور الكلي للذات من أجل ذاتها، بمعنى أن الصوت ليس في حاجة إلى الصمت لإثبات حضوره. ولهذا السبب قيل بأن الصوت هو ذلك الدليل الأصلي الذي يتمتع بالشرف الفينومينولوجي الدال على حضور الذات لذاتها، إنه يعبر عن بنية الدال الباطني المحض. وقد جاءت التفكيكية بمفهوم الاختلاف كما رأينا لتبيان بطلان هذا الزعم الميتافيزيقي حسب تصورها الخاص»[3].

ونخلص من حديث لحمداني السابق عن مفهوم «الاختلاف» إلى أن الباحث لا يميز بين «différence» (بحرف e)، و«différance» (بحرف a)، وأن دريدا «شرح» مفهوم الاختلاف في سياق حديثه عن «الصوت والظاهرة»، وأن نقيض الصوت، الذي يدل - في الميتافيزيقا الغربية - على «الحضور الذاتي للمتكلم» هو الصمت، ولذلك صاغ دريدا مفهوم الاختلاف لإعادة الاعتبار للصمت الذي كان منحطا في الميتافيزيقا الغربية، والذي يحيل إلى الغياب!

وهكذا يظهر أن لحمداني لم يدرك ما بين «الاختلافين» من فروق، مع أن الفرق بينهما شاسع جدا. إن الـ différance لفظة اصطنعها دريدا، وهو يكتبها بحرف a عوض e، لأنه لاحظ أن الحرف a يكتب ويقرأ، ولكن لا يسمع ولا يمكن سماعه[4]، وإنما يبقى صامتا وسريا، وخارج نطاق الفهم[5]. مما يعني الفرق بين الحركتين a و e كتابي فقط، وأن الكتابة هي الوسيلة الوحيدة التي يمكننا من خلالها مقاربة هذه الكلمة، لأنه يتعذر على السمع إدراك الفرق بين الحرفين. وهدفه من القيام بهذا العمل واضح، وهو تقويض دعائم ميتافيزيقا الحضور، وأسسها القائمة على التمركز حول الصوت المنطوق، ومقولات وضوح الكلمة المنطوقة وحضورها، وخطر الكتابة على الصوت في نقل الحقيقة الحية وتداولها. وبالمقابل، يؤكد أهمية الكتابة ووضوحها، ويقوي من فعاليتها الدلالية والفلسفية. إن دريدا، بهذا الإجراء، يقلب المعادلة

يتلبس به من مفاهيم أخرى مثل المغايرة «différance»(ص198).

1 - يقول **لحمداني**، «هنا يأتي مصطلح الاختلاف différance مجددا ليجسد مغايرة الأصل عن أصليته» (ص208).

2 - المرجع نفسه، ص207.

3 - نفسه، ص207.

4 - **جاك دريدا**، مواقع. ص14. وانظر أيضا: **Jacques Derrida:** Marges de la Philosophie, p4.

5 - ibid, p 4.

التقليدية، حيث يصبح النطق هو الثانوي قياسا إلى الكتابة، لأنه كشف عن عجزه على إظهار الصوت، وهو ما يجعله يشكل خطرا على الكتابة. وكل هذا سيوجه اهتمامنا نحو كل ما هو مكتوب.

كما لاحظ أن كلمة الاختلاف بحرف différence e ذات معنى واحد؛ فهي تدل على الاختلاف بمعنى التمايز وعدم التطابق، وتفتقر إلى معاني الإرجاء والتأجيل والإحالة، إنها ذات بعد مكاني فقط. في حين تدل كلمة différance على معنيين اثنين؛ فهي، أولا، تدل على الاختلاف، بمعنى المغايرة وعدم المطابقة، وتدل، ثانيا، على الإرجاء والتأجيل والتأخير.

للاختلاف différance، إذا، معنى مزدوج، فهو أولا:

«1 – فعل يراد به التأجيل إلى ما بعد، وأخذ الزمن والقوى بعين الاعتبار، في عملية تتضمن حسابا اقتصاديا، دورة، مهلة، تأخيرا، احتياطا، وكلها مفاهيم يمكن أن ألخصها في كلمة: التأجيل temporisation.

2 – المعنى الآخر لـ différer (باين)، هو الأكثر شيوعا والأكثر قبولا للتحقق: ألا يكون مطابقا... ألا يكون آخر... غيرية من التباين أو من النفور والسجال؟... من اللازم أن يحدث بين العناصر الأخرى، وبشكل صريح وديناميكي، فاصل، مسافة، فسحة «Espacement»[1].

وهكذا، يكون لمفهوم الاختلاف بعدان متعارضان: مكاني، ترتبط به معاني المغايرة والتمايز. وزماني، ترتبط به معاني الإرجاء والتأجيل؛ وهي مفاهيم تتعارض فيما بينها تعارض الحاضر والمستقبل، الإيجاب والسلب، الذات والآخر، بل وتتصل إلى حد التناقض الصريح، وهو ما يجعل الكلمة «مسرحا لحرب داخلية»[2].

ثم إن لحمداني حين يذكر أن دريدا «شرح» مفهوم الاختلاف في سياق حديثه عن الصوت والظاهرة في الفينومينولوجيا لدى هايدجر، ثم يحيل القارئ إلى الترجمة العربية لكتاب «الصوت والظاهرة» التي أنجزها فتحي إنقزو، فهذا يؤكد، أولا، أن لحمداني غاب عنه أن دريدا، وإن كان قد تحدث عن هذا المفهوم في مجموعة من المواضع من كتاباته، إلا أنه خصص له دراسة مطولة، أغفلها لحمداني إغفالا تاما، تحمل عنوان: «la différence»[3]. ويؤكد، ثانيا، أنه لم يطلع مطلقا على هذا الكتاب، لا في ترجمته العربية، ولا في أصله الفرنسي، ولذلك غاب عنه أن الكتاب، سواء في أصله الفرنسي، أو في ترجمته العربية التي يحيل إليها، لا يتضمن الدراسة التي تضمنها في ترجمته الإنجليزية، التي قام بها دافيد أليسون David B. Alison، عام 1973.

1 – **روجي لابورت**، وسارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا. ص37–38. وانظر أيضا:
- **Jacques Derrida,** Marges de la Philosophie, p 8.

2 – **روجي لابورت**، وسارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا. ص41.

3 – نشرت الدراسة في كتابه: Marges de la Philosophie, pp1-29.

وهذه الدراسة في الأصل محاضرة ألقاها دريدا بالجمعية الفرنسية للفلسفة سنة 1968، وقد ترجمتها هدى شكري عياد من الإنجليزية إلى اللغة العربية، بعنوان: الاختلاف المرجأ، ونشرتها بمجلة فصول، مج6، ع3، 1986، ص52–67.

وقد حاول دريدا في هذه الدراسة بيان طبيعة هذا المفهوم، فأكد أنه لا يشكل مفهوما،[1] ولا كلمة.[2] وأنه ليس ثابتا ولا متطورا، ولا بنائيا ولا تاريخيا[3]. كما أنه «ليس كائنا حاضرا مهما حاولنا جاهدين جعله فريدا ورئيسيا أو متعاليا. فهو لا يسيطر، ولا يتحكم في أي شيء، ولا يمارس أي سلطة في أي مكان. كما أنه لا يبدأ بحرف كبير. وليس الأمر فقط أن الاختلاف لا مملكة له، بل إن الاختلاف يسعى إلى تدمير كل مملكة. وهذا بالتأكيد ما يجعله مهدِّدا ومثيرا للخوف لدى كل من يرغب في مملكة في داخلنا، سواء أكانت حاضرة في الماضي أم في المستقبل»[4]. وهو بعد كل هذا، لا يمكن تصوره ولا إدراكه»[5]. إنه، ببساطة، لا شيء، رغم أنه «أساس» كل شيء!

أضف إلى ذلك أن نقيض الصوت الذي كان يعزى إليه الحضور الكامل في الميتافيزيقا الغربية ليس هو الصمت، كما ذهب إلى ذلك لحمداني، وإنما هو الكتابة. فقد لاحظ دريدا أن الميتافيزيقا الغربية، منذ أفلاطون إلى مارتن هايدجر، تعلي من شأن الكلمة المنطوقة، وتحط من قيمة الكتابة، وتبقي عليها في حدود وظيفة ثانوية وأدواتية: مجرد ترجمة الكلام وتمثيله. كما رأى أن نزعة التمركز حول الصوت المنطوق هذه، مرتبطة بميتافيزيقا الحضور، أي بتعيين كينونة ما هو كائن بوصفه حضورا، ذلك بأن الامتياز الممنوح للصوت، في التراث الفلسفي الغربي، لم يكن اختيارا يمكن تفاديه، بل كان أمرا ضروريا، لأن هذا التصور مرتبط بتحديد نمط العلاقة بين الوجود والذات، وبما يسميه دريدا نظام سماع المرء – نفسه – يتكلم le système du s'entendre parler، أي إنصات الذات واستماعها إلى نفسها أثناء حديثها[6].

من هنا، سعى دريدا إلى إعادة الاعتبار للكتابة التي تحيل إلى الغياب، والتي ستكون هي الوسيلة التي سيتوسل بها لـ»تمزيق» هذا الحضور.

وإذا كانت الميتافيزيقا الغربية قد حافظت على هذا التراتب: كلام/ كتابة، مع منح الامتياز للكلام؛ من أجل الإبقاء على إمكانية الحضور قائمة، فإن دريدا يعلن موت هذا الكلام الذي يعزى إليه الحضور الكامل؛ يقول: «رغم هذه المظاهر، فهذا الموت للكتابة لا يعلن، بدون شك (وعلى نحو ما دائما)، إلا عن موت الكلام (كلام، بحسب ما يقال، ممتلئ)، وعن تحول جديد في تاريخ الكتابة، وفي التاريخ بوصفه كتابة»[7].

وهذا الإعلان عن موت الكلام سيفتح المجال أمام الكتابة لتشمل اللغة، ولتمتد إلى جميع المجالات والحقول الأخرى. فإذا كانت اللغة، كما يقول دريدا، «تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير

1 – انظر **جاك دريدا**، مواقع. ص40. **Jacques Derrida,** Marges de la Philosophie, pp7-11.

2 - ibid, p 7.

3 -ibid, p 13.

4 - ibid, p 22.

5 - ibid, p 20.

6 – **جاك دريدا**، الكتابة والاختلاف. ص105. ويربط دريدا بين اعتبار الفلسفة الغربية الكلام حيا وبين الحضور للذات؛ لأن الكلام يفترض أن الذات المتكلمة تنصت لنفسها في الحاضر. انظر: **جاك دريدا**: الصوت والظاهرة. ص128.

7 - **Jacques Derrida,** De la grammatologie, p18.

والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة، إلخ...»، فإننا «نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية «كتابة» على هذه الأشياء جميعا وسواها: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة، ومن ثم، وفي ما وراء الجانب الدال، على الجانب المدلول عليه نفسه»، وهكذا سيمكننا الحديث عن كتابة رياضية، وكتابة سياسية، وكتابة عسكرية... إلخ[1].

وإذا كان روسو قد اعتبر الكتابة مجرد ملحق بالكلام، فإن دريدا يرينا فعالية هذا الملحق الذي من شأنه أن يقلب نظام ما ينضاف إليه، وأن يحل محله أحيانا.

1.4. «الأثر Trace»

يعد مفهوم الأثر آخر المفاهيم التفكيكية التي توقف عندها لحمداني، وقد قدمه إلى القارئ العربي بقوله: «يرتبط مفهوم الأثر الذي استعمله دريدا في سياق شرح طبيعة الاختلاف أيضا بما يتركه كل طرف من تلك الثنائيات المذكورة سلفا في الطرف المقابل له من تغيير سالب ومانح في نفس الوقت. ويتحدث دريدا عن الأثر كما يلي «إن كل عنصر يتأسس انطلاقا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق» لكل هذا يعتبر مفهوم الأثر في الواقع مكملا لمفهوم الاختلاف وشارحا لمضامينه. على أنه يمكن ربط العلاقة بين مفهوم الأثر ومصطلح التناص الذي لا شك أن دريدا كان يعتقد به دون أن يهتم باستعماله مع أنه تحدث كثيرا عن العلاقات النصية وتشتت دلالات المفردات المستعملة في الكلام وتأثير رصيدها الدلالي عبر التاريخ الذي يصعب إلغاء أثره في النصوص المكتوبة حديثا»[2].

هذه هي الفقرة التي خصصها الناقد للتعريف بمفهوم الأثر، وقد تعمدنا إيرادها كاملة حتى يدرك القارئ تواضعها، وتواضعُها هذا يزيد مفهوم الأثر غموضا. لقد حاول لحمداني تقديم تعريف للأثر دون الرجوع إلى أي مصدر من مصادر التفكيكية، واكتفى بالعودة إلى مقدمة كاظم جهاد التي نقل منها قولة دريدا الموضوعة بين أقواس في الفقرة.

ثم إنه أشار إلى وجود علاقة بين مفهوم الأثر ومفهوميْ الاختلاف والتناص، لكنه لم يبين طبيعة هذه العلاقة، ولم يشرح كيف يكون الأثر «مكملا لمفهوم الاختلاف وشارحا لمضامينه».

إن العلاقة بين الأثر والاختلاف، عند دريدا، علاقة جدلية، بحيث إن مفهوم الأثر لا ينفصل عن الاختلاف، والاختلاف لا وجود له بدون أثر[3]. كما أنه لا يمكن التفكير في الاختلاف بدون الأثر[4]،لأن الأثر (الخالص pure) هو الاختلاف الذي يتيح إمكانية الظهور والدلالة[5].

غير أن هذا المفهوم لا يرتبط لدى دريدا بالاختلاف فحسب، وإنما بغيره من مفاهيم التفكيكية كذلك،

1 – **جاك دريدا**، الكتابة والاختلاف. ص107.

2 – **حميد لحمداني**، الفكر النقدي. ص209.

3 - **Jacques Derrida:** Marges de la Philosophie, p 19.

4 - **Jacques Derrida:** De la grammatologie, p83.

5 - ibid, pp 92-95.

كالكتابة والحضور والأصل. فالكتابة، وإن لم تكن هي الأثر نفسه، فهي «تمثل الأثر بصفة عامة»[1]. أما علاقة الأثر بالحضور فهي علاقة تعارض؛ إذ إن وظيفة مفهوم الأثر هي محو الحضور. من هنا، يحدد دريدا الأثر بأنه كل ما لا يسمح لنا بتلخيصه في حدود الحضور وحده[2].

لكن، وبرغم هذا «التحديد»، فإن دريدا يؤكد أن الأثر، مثله مثل الاختلاف، «لا شيء»، لأنه، ببساطة، «ليس موجودا»[3]، ولا يمكن أن يوجد، لأن الوجود يعني الحضور. يقول دريدا: «والأثر نفسه لا وجود له. (فأن توجد يعني أن تكون، أي أن تكون موجودا، أي موجودا حاضرا)» [4].

وكما يعارض الأثر الحضور فهو يعارض مفهوم الأصل؛ فالأثر، كما يؤكد دريدا، «متناقض ومرفوض في منطق الهوية. إن الأثر لا يعني اختفاء الأصل فحسب، إنه يعني هنا - في الخطاب الذي نتبناه والمسار الذي نتبعه- أن الأصل لم يختف، إنه لم يكن مؤسَّسا أبدا إلا في مقابل اللا-أصل، أي الأثر، الذي يصبح كذلك أصل الأصل»[5].

2. في نقد التفكيكية

وجه لحمداني نقدا عنيفا إلى التفكيكية، حيث وسم ما سماه «التصور التفكيكي» بـ «الغموض»، وهذا الغموض، في نظره، ليس ناتجا عن عمق هذا التصور، ولا عن ذكاء صاحبه المفرط الذي قد يفوق ذكاء المتلقين، والدليل على ذلك هو هذا العدد الكبير من الباحثين والفلاسفة الذين وصفوا ما كتبه دريدا بالغموض[6].

لكن ما سبب هذا الغموض؟ يجيب لحمداني عن هذا السؤال بالقول: «ولعل الطابع الشعري لكتابته يمثل أحد العوامل الأساسية لغموض أفكاره، وقد اعتبر دريدا اللغة الشعرية وسيلة أساسية لممارسة التفكيك والتعبير عن أفكاره: فالعملية التفكيكية لها بعد شعري وهي في نهاية المطاف نوع من البويطيقا حتى وإن كانت النصوص الخاضعة للتحليل ذات طابع فلسفي، والاتجاه التفكيكي يزاوج بهذا الشكل بين النقد الأدبي والتحليل الفلسفي، لأنه يبحث دائما عن تلك النصوص الأدبية التي تحتوي على مضامين فلسفية»[7].

ولا يكتفي لحمداني باتهام التفكيكية بالغموض، وإنما يرميها كذلك ب-»العدمية» و»السفسطة»[8]؛حيث يؤكد، في سياق مقارنته بين «النقد التفكيكي» و«النقد التأويلي»، أن «أهم علامة فارقة بينهما هي أن التفكيك

1 - ibid, p 238.
2 - ibid, p 97.
3 - ibid, p 110.
4 - ibid, p 238.
5 - ibid, p 90.

6 - حميد لحمداني، الفكر النقدي. ص198.
7 - حميد لحمداني، الفكر النقدي. ص199.
8 - المرجع نفسه، ص201.

يريد إبقاء نتائج قراءة النصوص في العتمة الدائمة للتشتت والتعارض والإرجاء، وهو ما يسير بقراءة الأدب إلى موقف عدمي شديد الضرر بالمعرفة وباعث على الضياع والتيه. أما التأويل لدى معظم منظريه فهو مدرك لحدود المدلولات المستخلصة من الأعمال الأدبية ولطابعها النسبي، ولكنه مع ذلك لا يلقي بها في عتمة العدمية بل يعتبرها في المرحلة الآنية صالحة للتداول والتوظيف الاجتماعي»[1].

ومما يؤكد عدمية التفكيكية وخطورتها، غياب أي أهداف إنسانية لدى دريدا، وتشكيكه الدائم في جميع المطلقات الفكرية، سواء كانت ميتافيزيقية أم وضعية، وفي جميع القيم الإنسانية التي يسعى إلى هدمها ونفيها[2].

كما يرى لحمداني أن التفكيك غالبا ما يلجأ إلى استخدام ما سماه «أسلوب التلخيص الشارح»، وهذا ما يجعله يشبه «النقد الكسول الذي يعتمد بشكل «طفيلي» على مضامين النصوص الأخرى من أجل بناء خطابه الخاص»[3]. واستدل لحمداني على ذلك بطريقة قراءة دريدا نصوص جان جاك روسو، حيث يكتفي بعرض أفكار روسو باستعمال خطاب ناثر أو شارح، وبالإكثار من إيراد أقواله، وهذا الأمر لا يفيد سوى في جعل نص دريدا أكبر حجما[4].

أضف إلى هذا، وقوع التفكيك في التناقض، وفساد نقض التفكيكية للميتافيزيقا الغربية، لأن التفكيكية تنقض نفسها بنفسها حين تؤكد أنه لا يمكن تفكيك الميتافيزيقا الغربية إلا باستخدام لغتها ومفاهيمها[5].

هذه هي أهم الانتقادات التي وجهها لحمداني إلى التفكيكية، وهي انتقادات لا يردها إلا مكابر أو معاند، غير أننا نعقب عليها ببعض الملاحظات التي عنّت لنا ونحن نستعرضها، وفي مقدمة هذه الملاحظات أن الباحث رغم أنه يعيب على دريدا الطابع الشعري لكتاباته، بدعوى أن مجال النقد مجال «يتطلب عبارات محددة ودقيقة»[6]، كما «يتطلب الحجاج والتحليل النصي المنطقي»[7]، فإنه يوظف اللغة الشعرية في عدد من المواضع، منها قوله: «ومع ذلك كله فإن الخطاب النقدي التفكيكي الذي أقامه دريدا حول رسالة روسو في أصل اللغات وغيرها من النصوص، يبدو غارقا في نصه، أي غارقا في موضوعه، ومن شدة اختناقه في

1 – نفسه، ص213، ويقول أيضا (ص224– 225): «ونظن بعد الاطلاع على فكره (دريدا) وممارساته التفكيكية أنه يمثل أحسن تمثيل «فلسفة» العجز والعدمية التي كان يشعر بهما أحيانا سلفه نتشه».

2 – **يقول لحمداني** (ص221)، «إن ما تعلن عنه كتاباته يجعله منظرا صامتا للهدم وموت القيم». ويؤكد، في موضع آخر (ص225)، أن التفكيكية «تنهي المناهج الفلسفية والأدبية وتنهي العقل والقيم».

3 – نفسه، ص 202.

4 – نفسه، ص 202. وقد وصف في موضع آخر (ص209) هذه الاستراتيجية في قراءة نص روسو بـ «المغرضة».

5 – نفسه، ص 223–224.

6 – نفسه، ص 206.

7 – نفسه، ص 216. وهذا الرأي غير دقيق، فقد صار الحديث عن التمثيل والاستعارة في الخطاب الفلسفي والعلمي أمرا ذائعا في أوساط الباحثين المعاصرين. انظر على سبيل المثال: **جورج لايكوف**، ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها. **فؤاد بن أحمد:** تمثيلات واستعارات ابن رشد، ومنزلة التمثيل في فلسفة ابن رشد.

عوالم النصوص نراه يصعد بين الحين والآخر إلى الأعلى ليلتقط أنفاسه، ويلوح لنا بيديه علامة على أنه لا يزال يقاوم فيها غرقه المحتوم»[1].

كما أن لحمداني استهل حديثه عن التفكيكية بنقدها، وختمه بنقدها، وهذا يتنافى مع المبدأ الذي ألزم به نفسه في مقدمة الكتاب، وهو مبدأ «الحياد الوصفي»[2] الذي يقضي بعدم تحيز الباحث إلى أي منهج أو ضده. وإذا كان هذا المبدأ لا يمنع من انتقاد المنهج انتقادا «معرفيا مبررا» مؤسسا على تحليل عميق للمنهج، ومساءلة كافية لمدى فعاليته، واختبار لكفاءته الإجرائية في قراءة النصوص، فإن ما يلاحظ هو أن لحمداني كان متحيزا تحيزا واضحا ضد التفكيكية، حيث خصص عدة فقرات لنقدها؛ حتى إنه قدم نقدها وحديثه عن غموضها على بيان خصائصها، والتعريف بمصطلحاتها، وتوضيح استراتيجيتها. وحتى حين تحدث عن خصائصها، مزج حديثه عن هذه الخصائص بنقدها، وهذا الأمر لم يقم به حين تعرض لباقي المناهج النقدية الغربية، حيث نلاحظ أنه اكتفى في أغلب الحالات بالعرض دون النقد. بل إن هذا النقد يوحي به العنوان الذي وضعه للفصل الذي خصصه للحديث عنها، حيث يلاحظ أن عنوان الفصل يتضمن نقدا، ولو من طرف خفي، لها، وذلك بخلاف عناوين الفصول الأخرى التي جاءت «محايدة»[3].

ونشير، أخيرا، إلى أنه رغم وجاهة الانتقادات التي وجهها لحمداني إلى التفكيكية، فإنه لم يعتمد في نقدها على ما توصل إليه من نتائج قاده إليها تحليل التفكيكية في مصادرها ومساءلتها في أصولها، وإنما هي انتقادات ينقلها عن غيره من النقاد، ويكتفي بتلخيص آرائهم[4]. وهذا ما يجعل نقده للتفكيكية يندرج ضمن ما سماه لحمداني «النقد الكسول».

3 - في أسباب انتشار التفكيكية في أمريكا

تساءل لحمداني عن سر انتشار التفكيكية ورواجها في مجال النقد الأدبي، ولاسيما في الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك رغم ما تتسم به من «تعقيد فلسفي»، فأجاب بقوله: «إن التفكيك يحتوي على مصطلحات كثيرة ذات قدرة فائقة على الحركة والتناور؛ مثل: الإرجاء remisage والتكرار itération والاختلاف différence والتشتت dissémination. وهي مصطلحات مرنة وقابلة للانفراط والتطوير. كما يعزى الترحيب بالتفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية إلى أن هدفها الأساسي هو تقويض النزعة المركزية الأوروبية التي تجلت في مبادئ العقل والقيم المثالية ذات الأساس الميتافيزيقي، بغض النظر عن تعقيدها أو بساطتها، هذا فضلا عن أن التفكيك يحمل خلفيات فكرية تتلاءم مع إرادة القوة والهيمنة»[5].

---

1 - **حميد لحمداني**، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 202. وانظر أيضا ص 204.

2 - المرجع نفسه، ص7.

3 - هذه العناوين هي: «الأدب من وجهة النظر التاريخية»، «الأدب من المنظور السوسيولوجي»، «الأدب من منظور التحليل النفسي»، «الأدب والالتزام (جان بول سارتر)»، «الأدب من منظور الشكلانية والبنيوية»، «الأدب من وجهة نظرية جمالية التلقي».

4 - انظر ص 198 وما بعدها.

5 - نفسه، ص 199-200.

غير أن السؤال الذي نطرحه هنا، هو: هل تكفي هذه الأسباب التي ذكرها لحمداني لتفسير انتشار التفكيكية بين نقاد الولايات المتحدة الأمريكية؟

للإجابة عن هذا السؤال، نعتقد أنه لابد من استحضار ذلك التباين الذي نجده بين فرنسا وأمريكا، ليس في استقبال التفكيكية فحسب، وإنما في استقبال البنيوية كذلك. لقد استقبل النقاد الأمريكيون البنيوية بفتور ظاهر، ولم تنتشر في أمريكا انتشارها في فرنسا. وتفسر إديث كيرزويل ذلك بما نجده بين المزاجيْن الثقافيين، الفرنسي والأمريكي، من اختلاف جوهري، يتمثل في اختلاف التقاليد التي ينطلقان منها، وتباين الأهداف التي يسعيان إلى تحقيقها. ولذلك، فهي ترى أنه لا يمكن للبنيوية أن تحظى بنفس الاستقبال الذي حظيت به في موطنها الأصلي: فرنسا، وذلك رغم اعترافها بأنها صارت من قبيل «الموضة» التي أصبح يتزايد انتشارها بين صفوة كثير من الدوائر الأكاديمية. والسبب، حسب قولها، هو أن الأمريكيين «أقرب إلى التجريبية، أما الفرنسيون فأقرب إلى التفلسف، ونحن نشيد أنساقا نظرية للتجريب، وهم يبنون أنساقا للفكر الخالص»[1].

ويمكن أن نضيف إلى ذلك، أن الأمريكي الذي تشكل «الذات» و«الحرية الفردية» منطلق الإبداع لديه، قد رأى أن جبرية البنيوية وشموليتها تماثل جبرية الماركسية. يقول عبد العزيز حمودة: «لقد كانت تلك التركيبة الثقافية للعقل الأمريكي وراء ذلك الاستقبال الفاتر للبنيوية في الولايات المتحدة. إذ إنهم يعتبرون أن آراء البنيويين حول اللغة على وجه التحديد هي جبرية تماثل جبرية الماركسية التي يرفضها العقل الأمريكي»[2].

لكن، ومقابل هذا الفتور الذي قوبلت به البنيوية في الولايات المتحدة، هناك ترحيب بالتفكيكية، ويمكن تفسير هذا الترحيب، بكون التفكيكية التي قامت بوصفها رد فعل على البنيوية، وجعلت من الشك في فاعلية النموذج البنيوي نقطة انطلاقها، قد اتخذت من تقويض «الشمولية» و»الكلية» و»الجبرية» ورفض الواحدية، أولى أهدافها. و بالمقابل، ارتكزت على الاختلاف والتنوع، والتعددية المفرطة، وجعلتها أساس الوجود. وهذا بالذات ما جعل الأمريكي يقبل على التفكيك، وعلى فلسفة جاك دريدا؛ إذ إن التعددية التي تمسك بها الأمريكيون في هذه الفترة لمواجهة «الشمولية» في الاتحاد السوفياتي، قد أصبحت، في أمريكا، «أفيون المثقفين الواهمين»، و«أيديولوجية عصر بلا إيديولوجية»[3].

ويؤكد راسل جاكوبي، أن أفكار التعددية الثقافية والتنوع، قد أصبحت في الولايات المتحدة، خلال

---

1 – **إديث كيرزويل**، عصر البنيوية. ص259–260.

2 – **عبد العزيز حمودة**، المرايا المحدبة. ص77. ويقول أيضا في الصفحة نفسها: «ويرفض الأمريكيون... تحكم القوى الاقتصادية في حركة التاريخ، ولهذا اتسم استقبالهم للبنيوية بفتور واضح لاعتقادهم بأن جبرية القوى الاقتصادية استبدلت بها في المشروع البنيوي أنساق اللغة المستقلة عن الذات، وأن اللغة على هذا الأساس هي الجبرية الجديدة المقابلة لجبرية القوى الاقتصادية التي تحدد مصير الإنسان وتصنع تاريخه في الفكر الماركسي».

3 – **راسل جاكوبي**، نهاية اليوتوبيا. ص47.

هذه الفترة، أفكارا «مقدسة، لقد أصبحت «شيكات على بياض» «قابلة» للدفع لأي شخص وبأي مبلغ، دون معنى أو مضمون»[1].

أما سعد البازعي، فيرى أن سر اهتمام الأمريكيين بالتفكيكية أكثر من غيرهم، وانتشارها بينهم، يعود إلى عاملين اثنين؛ «العامل الأول هو التركيبة أو البنية الثقافية الأمريكية، وهي تركيبة أو بنية يشترك في صنعها المذهب البروتستانتي من المسيحية، من ناحية، والاقتصاد الرأسمالي، من ناحية أخرى. أما العامل الثاني فهو كثافة التجمع اليهودي السكاني في الولايات المتحدة منذ أمد طويل ولكن بشكل خاص منذ العقود الأولى من القرن العشرين وعلى نحو أكثر تزايدا بعد الحرب العالمية الثانية، وكان لهذين العاملين مجتمعين دور، على ما يبدو، في توسيع وتعميق التلقي الأمريكي ليس لدريدا وحده فحسب، وإنما لآخرين كثر، منهم فرويد [...] هذان العاملان يتصلان ببعضهما البعض نتيجة للتقارب الشديد بين البروتستانتية واليهودية»[2].

4. في رصد واقع التفكيكية في العالم العربي

ختم لحمداني دراسته عن التفكيكية برصد واقعها في العالم العربي، حيث أشار إلى ما لقيته من اهتمام واسع من قبل الباحثين والدارسين العرب، كما أشار إلى تباين مواقف هؤلاء تجاهها، وإلى ضعف تأثيرها «الفعلي في الرؤية الفكرية العربية والنقد الأدبي تنظيرا وممارسة»، وذلك رغم وجود من يدافع عنها وينبهر بها[3]. وذكر الباحث مجموعة من النقاد والباحثين العرب المعاصرين الذين تأثروا بالتفكيكية، وحاولوا التنظير لها والتعريف بها، والاستفادة منها في أبحاثهم، أمثال عبد الكبير الخطيبي، ومحمد أركون، ومطاع صفدي، وعبد الله الغذامي، وعبد السلام بنعبد العالي، وبختي بن عودة، وعلي حرب، وغيرهم.

وقد اعتمد الناقد في رصده واقع التفكيكية في العالم العربي، وفي إصدار أحكامه على طبيعة حضور التفكيكية في الحقل الثقافي العربي، على دراسة محمد أحمد البنكي الموسومة ب-»دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي»[4]، حيث أشاد بقيمتها العلمية، واكتفى بتلخيصها وباستثمار نتائجها[5]، مع أن هذه الدراسة مسبوقة بدراسة أخرى لا تقل عنها أهمية، قام بها أحمد عبد الحليم عطية بعنوان: «التفكيك والاختلاف: جاك دريدا والفكر العربي المعاصر»[6]، استعرض فيها أثر التفكيكية في الفكر والنقد العربيين. غير أن لحمداني أغفل دراسة عطية، واقتصر على دراسة البنكي، كما أنه لم يكلف نفسه عناء العودة إلى ما

1 - المرجع نفسه، ص48.

2 - **سعد البازعي**، المكون اليهودي في الحضارة الغربية. ص354.

3 - الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص225.

4 - صدرت الدراسة عام 2005.

5 - يقول **الحمداني**، «وتجدر الإشارة إلى الدراسة التي نشرها الباحث محمد أحمد البنكي عن موضوع طبيعة حضور التفكيكية في الحقل الثقافي العربي وذلك في كتابه: دريدا عربيا...، وهي في الواقع أهم قراءة تقويمية كتبت عن التفكيكية في العالم العربي حتى الآن... ولذا سنحاول تقديم تلخيص مركز لبعض نتائج بحثه المركزية» (ص227).

6 - تتألف هذه الدراسة من قسمين، نشر أولهما في: مجلة دراسات عربية، ع1/ 2، س34، 1997، ص53-87. ونشر ثانيهما في المجلة نفسها، ع 3-4، س34، 1998، ص104-117. ثم أعيد نشرها في: جاك دريدا والتفكيك. ص25- 136.

كتبه الباحثون العرب أنفسهم عن التفكيكية، مع أن أصول البحث العلمي تقتضي القيام بذلك قبل إصدار أي أحكام على مواقفهم تجاه التفكيكية، وهذا ما جعله يغفل عددا من النقاد والباحثين العرب الذين تأثروا بالتفكيكية وأفادوا منها في كتاباتهم، أو انتقدوها وكشفوا عن تحيزاتها وخلفياتها، أمثال: عبد الملك مرتاض، وسعد البازعي، وميجان الرويلي، وعبد العزيز بن عرفة، ومحمد علي الكردي، وأسامة خليل، وعبد الله إبراهيم، وغيرهم. ودفعه إلى إصدار الكثير من الأحكام غير الدقيقة، كتلك التي أصدرها في حق عبد العزيز حمودة[1].

كما غاب عنه أن ما سماه «مشروع عبد الوهاب المسيري الأكثر طموحا»[2] يقوم أساسا على فضح التفكيكية وبيان تحيزاتها اللاهوتية وخلفياتها القبالية اليهودية، غير أن الباحث لم يشر إلى هذه المسألة، مع أن ذلك هو بالذات ما يجعل هذا المشروع «أكثر طموحا»!

الخاتمة

يبدو، مما سبق، أننا أمام موقفيْن متباينين إزاء المناهج النقدية الغربية عامة، وإزاء التفكيكية خاصة، الأول يقول بتحيز هذه المناهج، وبارتباطها بخلفياتها الفلسفية واللاهوتية، ويمثله هنا محمد مفتاح. والثاني ينكر ذلك، ويعتبر القول بالخصوصية الثقافية والحضارية قولا «مسكوكا»[3]، ويمثله هنا حميد لحمداني. غير أن هذا التباين الظاهري لا يحول دون التقاء هذين الموقفين، وذلك لإيمانهما ب–«كونية» هذه المناهج، وبإمكانية «تحييدها»، وفصلها عن أطرها الفلسفية وخلفياتها اللاهوتية، وهذا ما يتضح من خلال تأكيد مفتاح توظيفه ما سماه «بعض أطروحات التفكيكية الإيجابية» في بعض أعماله.

المصادر والمراجع

أ– العربية والمترجمة

– **أحمد عبد الحليم عطية** (مؤلف ومحرر)، جاك دريدا والتفكيك. دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2010.
– **أحمد عبد الحليم عطية**، «التفكيك والاختلاف: جاك دريدا والفكر العربي المعاصر». دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، العددان1/ 2، و3/ 4، س34، 1997–1998.
– **إديث كيرزويل**، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو. ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986.
– **جاك دريدا**، «الاختلاف المرجأ». ترجمة هدى شكري عياد، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6، ع3، 1986.
– **جاك دريدا**، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل. ترجمة فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2005.

1 – **حميد لحمداني**، الفكر النقدي، ص 228–229.

2 – المرجع نفسه، ص 229.

3 – نفسه، ص 5–228.

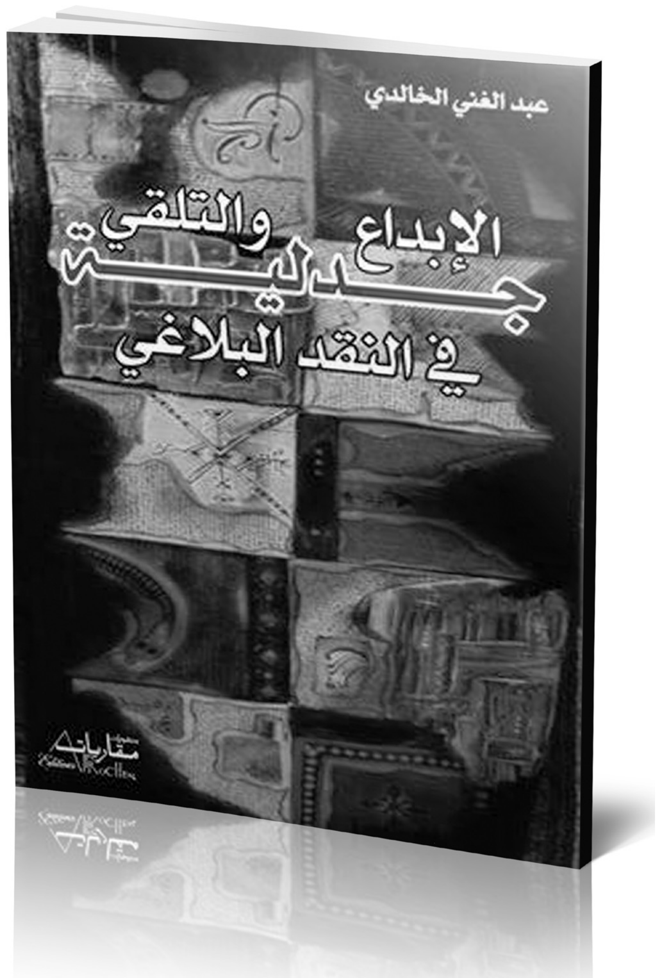
- **جاك دريدا،** الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1988.
- **جاك دريدا،** مواقع (حوارات). ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1992.
- جماعة من الباحثين، مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، تنسيق سعيد عبيد، تقديم مصطفى اليعقوبي، مطبعة أنفو-برانت، فاس/ المغرب، ط 1، 2011.
- **جورج لايكوف،** ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1996.
- **حميد لحمداني،** الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف. مطبعة أنفو-برانت، فاس، ط 2، 2012.
- **راسل جاكوبي،** نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة. ترجمة فاروق عبد القادر،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 269، 2001.
- **روجي لابورت،** وسارة كوفمان، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر. ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1991.
- سعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 1، 2007.
- **عبد العزيز حمودة،** المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، 1998.
- **عبد المنعم الحفني،** موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية. مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).
- **عبد الوهاب المسيري،** موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. دار الشروق، بيروت، ط 1، 1999.
- **علي صديقي:**
  - «إشكالية ترجمة مفاهيم «التفكيك» (Déconstruction) في النقد العربي المعاصر». العربية والترجمة، مجلة علمية فصلية محكّمة، المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية، ع 1، ربيع 2009.
  - «مدخل لدراسة التفكيك عند جاك دريدا». ضفاف، مجلة إبداعية ثقافية، وجدة، المغرب، ع6، 2004.
  - التحيز إلى النقد الغربي في النقد العربي الحديث، المنشور بعنوان: التحيز العربي للنقد الغربي. كتاب المجلة العربية، مجلة الثقافة العربية، المملكة العربية السعودية، ع 171، 2011.
- **فؤاد بن أحمد،** تمثيلات واستعارات ابن رشد، من منطق البرهان إلى منطق الخطابة. منشورات ضفاف، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1433هـ/ 2012م.
- **فؤاد بن أحمد:** منزلة التمثيل في فلسفة ابن رشد. منشورات ضفاف، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435هـ/ 2014م.
- **محمد أحمد البنكي،** دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.
- **محمد مفتاح،** «في سبيل فهم جديد للنقد»، (حوار). مجلة آفاق، اتحاد كتاب، الرباط، المغرب، ع 1، 1990.

- محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير. منشورات المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- محمد مفتاح، مجهول البيان. دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

ب. الأجنبية

- **Jacques Derrida,** De la grammatologie, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.
- **Jacques Derrida,** Marges de la Philosophie, Editions de Minuit, Paris, 1972.
- **Jacques Derrida,** Qu' est-ce que la Déconstruction? Le Monde, Mardi 12 Octobre 2004.




عبد الغني الخالدي
الإبداع والتلقي
جدلية
في النقد البلاغي
مقاربات

تمثلات الصراع بين الأنا والآخر

محمد التعمرتي[1]

من المعلوم أن الصورة هي نتاج رغبة البشر في أن يعترف بهم، ونتاج الخشية وأحيانا البغض، ونتاج روح عدوانية تضفي على الآخر ما لا نريده لأنفسنا، ولعلها موجودة في أنفسنا، ولكننا لا نريد أن نراها، ومع ذلك ألا يمكن أن تكون إحدى الكليشهات مطابقة للحقيقة أو لها على الأقل أساس حقيقي؟

من المؤكد أن الصورة تنشأ في غالب الأحيان عن أحكام جاهزة تحمل بين طياتها تشويهات للقيم من خلال الرحلات والارتسامات والمكتوب والشفوي والجرائد والإذاعة والتلفزة والسينما والرسوم المتحركة... إنها تلعب دورا جوهريا بالإضافة إلى المذهبية العقائدية أو السياسية في ارتباطها بالثقافي الوطني لأنها تكرس استمرارية خطاب الصورة وسياسته كتعبير عن الجهل بالآخر أو الرغبة المبيتة لتشويهه وتحطيم صورته.

ومما لا شك فيه أن الفرد لما يغترف من المخزون التاريخي والفكري للمجتمع الذي ينتمي إليه، يزداد إحساسه بهويته لدرجة أننا نسقط الأحكام انطلاقا من علاقاتنا مع الأشياء والشعوب والحضارات وليس من منطق شكل تمثلها في الواقع، الفكرة التي نكونها عن أنفسنا وعن الآخرين هي التي تتحكم في كل صورة كيفما كان المجال الذي نخوض فيه.

إن صورة الآخر ليست فعلا هي الآخر لأنها بناء من المخيال والخطاب، فالصورة ليست هي الواقع حتى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع، فالصورة ترتيب وتصنيف واختزال وطمس للأبعاد والصفات لتثبت صورة الفرد والجماعة، فالخطاب حول الآخر هو أساسا خطاب حول الاختلاف، إذ هو علاقة بين آخر وأنا متكلمة عن هذا الآخر مع تركيز مفرط للذات والهوية في مواجهة أو تمثل الآخر.

إن اكتشاف الآخر عند البعض يرتبط بسياقات الاكتشافات الغربية وبما وفرته من شروط الاختلاف الثقافي، من هذه الوجهة يعتبر اكتشاف أمريكا بداية الحداثة الغربية كما يعتبر الخطاب الأنتروبولوجي الفضاء البلاغي لبناء صورة الآخر؛ وهكذا نجد الإنسان الغربي يصبح مركز العالم إذ هو: «الرجل الذي لم ير قط دخيلا إلا إذا كان هذا الدخيل نفسه قد اكتسب الصفات الأوروبية وهو قد يسافر في أرجاء العالم، ولكنه قل أن ينزل في غير فنادق السياح ولا يرى في رحلاته إلا القليل من الشعوب التي تختلف عن شعبه الخاص وكل ما يراه هو عادات متشابهة ونظرته للحياة ليس فيها اختلاف يذكر، عند ذلك يقتنع دون وجه

---

1 – أستاذ الأدب الحديث، جامعة محمد الخامس، الرباط.

حق بأن الطبيعة البشرية في كل مكان لا تختلف عن المستوى المقرر لثقافته الخاصة وينسى بأن هذا المستوى ما هو إلا من آثار الظروف التاريخية»[1].

وحتى إذا تأكد من وجود هذا الاختلاف عاد إلى معجمه الثقافي ليبرر هذا الاختلاف بحيث يصطبغ كل اختلاف بالميثي، العجائبي، الأسطوري، ثم نصادف اصطلاحات الهمجي، المتخلف، المتوحش، البائس.. الذي تقع مسؤولية تحضيره وتنويره على عاتق الحضارة الغربية ليحرز التقدم والنماء.

حاولت كل الشعوب في هذا الإطار إثبات أحقيتها وتميزها وجدارتها عن كل أجنبي لتشكل الصورة نظرة ذاتيه تطغى عليها العواطف والارتسامات والقوالب اللسانية الجاهزة.

بديهي أن التمييز بين الذات والآخر، بين المألوف والغرائبي هو مصدر الصورة اعتمادا على خطاب العرقية الجغرافية Ethno géographique الذي يؤطر نظرة كل ذات لنفسها الآخرين كما تشير إلى ذلك أبيل ميروغليو[2] انطلاقا من نموذج المدنية الغربية التي استطاعت نتيجة لما تمتعت به من ظروف تاريخية أن تنتشر في العالم انتشارا واسعا لدرجة التوهم أن سلوك الإنسان واحد في كل مكان وكل من يخرج عن هذا السلوك فهو همجي وبدائي ومن ثمة تصنيف أهلها الثنائي لأهل العالم، صنف أول يضم أصحاب الشعر الأشقر ولا حضارة في العالم إلا حضارتهم، وصنف ثان يؤشر عليه بأصحاب الشعر الأسود ويمثلون باقي سكان العالم، وتقع مسؤولية تحضيرهم على أوربا، شيء أكيد أن الصورة هي الآلية الذهنية التي تحول الإدراك المحسوس تبعا لمعطيات متعددة إلى متخيل تطغى عليه العجائبية.

كيف هي العلاقة بين الأنا والآخر؟

إن الشرط الرئيسي الذي لابد منه لكي يوجد «آخر» حتى وإن لم يكن الشرط الوحيد هو وجود «أنا»، والحال أن هذا الأنا اختراع تاريخي، أي الوعي بالذات الذي يقتضي بالضرورة الوعي بالآخر. إن الآخر لا يوجد إلا بعد وجود الذات أو على الأقل لا يوجد إلا وهو مصاحب لها إنه يحتاج إليها كي يتموقع كذات تنتج معرفة قد تكون فيها من الذاتية أكثر مما فيها من الموضوعية.

نعم، لقد بات اليوم أمرا تقليديا في الاستخدام اليومي للغة المعاصرة من قبل الباحثين والصحافيين والسياسيين، التحدث عن «صورة العدو»، تلك الصورة الشائعة النمطية والمجردة من الصفات الإنسانية للجماعة الخارجية؛ ويمثل المفهوم حالة خاصة، إذ يمكننا أن نستخلص أن صور العدو تعود للدراسات الاجتماعية والنفسية والدعاية والتعبئة الجماعية في الحروب وغيرها من حملات العنف. وهذا يقودنا إلى مفهوم تمييزي بين الداخل والخارج، حيث الداخل كله خير والخارج كله شر؛ وبحسب هذه النظرة تقع بشائر وإمكانيات الإنجاز البشري في الداخل، بينما لا شيء هناك في الخارج؛ ولم يكن الخارج في الحقيقة جزء من المعادلة البشرية، بل لقد كان الآخر يفتقر في نظر الذات إلى الحساسية الخاصة والصفات الطبيعية والملكات العقلية التي يمتلكها أولئك الموجودين داخل الدائرة.

1 - **روت بندكت**، «ألوان من ثقافات الشعوب»، ترجمه عن الإنجليزية محمد مرسي وآخرون، ص 20.

2 - **آبيل ميروغوليو**، «سيكولوجية الشعوب»، ترجمه عن الإنجليزية نهاد رضا، 1961

تمثل الثقافة الوطنية الهوية، فهي التعبير عن مجموع القيم والمعتقدات والمبادئ والسلوكيات الخاصة بالشعب، فهي ذاكرته الجماعية حتى وإن أنشأها أفراد إلا أنهم متشبعون بالإحساس بالانتماء للوطن الذي هو التشابه والتجانس على مستويات اللغة والعقيدة والفكر والتقاليد والقيم والمعايير الثقافية؛ ومن هنا يبدو من المستحيل أن يعيش شعب أو يستمر من دون ثقافة خاصة به تعبر عن كيانه، عن وجوده وعن معيشه انطلاقا من التداخل بين الوجود المجتمعي والتعبير الثقافي الوطني الذي هو دلالة ممتدة في الزمان والمكان لـ «أنا وطني» يعتبر مرجعا تاريخيا وإطارا جغرافيا وواقعا اجتماعيا، فيكون هذا الـ «أنا» مرجعية للتفاعل بين «الذات» و«الآخر»، بين ما يمكن القبول به وبين ما هو مرفوض لتجاهله أو مخالفته أو مساسه بمنظومة القيم.

واضح أن لكل ثقافة مظهرين: مظهر خاص هو أداة الهوية الذاتية والتأكيد الذاتي من خلال أنماط الفكر ومظهر عام هو المشترك بين الذات والآخر المغاير الذي ينطلق من وعي خاص أيضا بالهوية. ولما كانت الثقافة هي التعبير عن الناس فهي تصبح قوة وأداة للبقاء فتخلق تاريخها الخاص بها وتتجدد بإرادتها الخاصة وبخيارات من الذاكرة، ومن هنا فإن الثقافة قوة غير معزولة عن نتاج الأمة المادي، إذ الثقافة ليست هي الشعر والرواية ولا المسرح ولا التشكيل ولا السينما فحسب، بل هي أيضا العلوم والفلسفة والعادات الفكرية وأنماط رؤية الحياة والمعتقدات العامة، وهي اللغة المثقلة بتاريخ المعاني وبالماضي الذي كان مشخصا ثم غاب، أو بالحاضر الغائب الذي قد يستفيق أولا يستفيق. إن الثقافة هي الحركة الحيوية للحياة، الحركة المشخصة والمعاشة وهي تستند إلى موروث ثقافي يسهم في تكوين البشر وإنتاج ثقافتهم وإعادة إنتاجها في حيز قومي معلوم، لغة واقتصادا وجغرافيا وتراكمات ثقافية وأنماط سلوك ومواصفات متوارثة، فالثقافة عملية إبداع حيوية دائبة وهي حرب من نوع خاص بين الإنسان وظروفه الجغرافية والاجتماعية وصراع البشر مع أنفسهم وتناقضاتهم وآلامهم وانكساراتهم الفردية والجماعة، وهي جدل مع الطبيعة والمرض والموت والأقدار أو كما تقول «غادة السمان» هي الشرط الأساسي لتحقيق استمرارية الجماعة كجماعة موحدة والشرط الرئيسي لتحقيق استمراريتها وتميزها وتاريخها أي لإعطائها ذاتية مستقلة ولا تستطيع أمة أن تتمتع بإرادة ذاتية وقوة معنوية ورؤية نظرية وقاعدة معيارية فعالة إلا بقدر ما تنجح في تأسيس مرجعية ثابتة عميقة الجذور مرتبطة بتاريخها أو تجربتها التاريخية ولا تستطيع جماعة أن تبني نشاطها أو تؤسس وجودها على مرجعية خارجية مستمدة من تاريخ آخر ومستقاة من ثقافة أخرى.. أي لا تستطيع أن تجعل من رمز استبعادها وتهميشها مرجعا لنهضتها الجديدة وتكون قادرة عليها.

سنكون مغالين إذا قلنا بالتعميم فشروط الإنجاز الثقافي تختلف عن شروط الوعي الوطني ما دام هذا الوعي حصيلة انخراط ذاتي في الواقع الوطني وفهم معين لشروط وقضايا المجتمع من خلال علاقة الـ «أنا» بالداخل، وأيضا من خلال علاقته بالخارج، فالوعي الوطني لا يتحصل بتراكم المعارف الأكاديمية، وإنما يتم من خلال الإحساس بالانتماء إلى منظومة قيم نعيشها ويكون لنا منها موقف مبني على الانتماء وشرعية الحوار والانتقاد والتجاوز إذا أمكن، فالوعي الوطني هو التوازن بين الذات ككيان مستقل برموزه الثقافية وبين العامل المغاير كتمثيل لمجتمعات إنسانية مختلفة لها خصوصياتها؛ وهكذا يكون الوعي الوطني والثقافي من جهة، نظرة الذات لحمايتها من الخارج ومن جهة أخرى، انفتاح على الخارج بما لا يمس الهوية من تشتت وتصدع، وإذا كنا في حاجة للتوضيح، فمثلا الكتابة عند عبد الكريم غلاب أو عبد الله العروي لا تستقيم

إلا من خلال حضور الوعي الوطني، فكل منهما ينجز ثقافة في مختلف الحقول الإنسانية، نتفق معها أو نختلف إلا أنها تتميز بوعيها الوطني من خلال انخراطها في مكونات الذات الوطنية، وبالتالي لا يمكن مقارنة ما يكتبانه مع ما ينجزه كاتب أو مثقف آخر عن تاريخ العلوم في ألمانيا، أو تاريخ الحرب في العالم لأن ما ينتجه المثقف لا ينفلت من التحديدات العامة التي تقررها الشروط الموضوعية التي تمت فيها عملية الإنتاج الفكري، فالمثقف كفاعل اجتماعي لابد وأنه يتموضع في مكان ما، في العلاقات الاجتماعية السائدة في مجتمع من المجتمعات، وبالتالي ففكره يغدو موضوع رهان داخل هذه العلاقات، فإما يكرس ما هو معطى يتبناه ويثبت وجوده واستمراريته، وإما يسهم في الحركية التي تتوخى التغيير وتجاوز ما هو كائن.

تمثل الوطنية في مواجهة الغيرية حصان طروادة الذي تمتطيه كل الشعوب بدون استثناء، حيث تعتصم به ضد الآخر وتتحصن به ضد الآخر وتلمع به صورتها في مواجهة الآخر، فالمساس بالوطن أو الوطني هو مس بالمقدس والهوية، والتاريخ، وهذه كلها قضايا تستدعي عدم التسامح، بل الرد ولو بشكل استفزازي وبنعوت وصفات لا توجد في الواقع لتلطيخ صورة هذا الآخر الذي يحاول -أدبيا- الاعتداء عل كرامة الوطن أو يتطاول على مكوناته الثقافية والترابية. وهكذا يعتبر الطهطاوي الوطني هو «المخلص في حب الوطن، يفدي وطنه بجميع ما نفع نفسه، ويخدمه بجميع ما يملك ويفديه بروحه ويدفع عنه كل من تعرض له بضرر كما يدفع الوالد عن ولده الشر، فينبغي أن تكون نية أبناء الوطن دائما متوجهة في حق وطنهم إلى الفضيلة والشرف ولا يرتكبون شيئا مما يخل بحقوق أوطانهم وإخوانهم، فيكون ميلهم إلى ما فيه النفع والصلاح، كما أن الوطن نفسه يحمي عن ابنه جميع ما يضره، لما فيه من هذه الصفات، فحب الأوطان وجلب المصالح للإخوان من الصفات الجميلة التي تتمكن من كل منهم في جميع أوقاته مدة حياته وتجعل كل إنسان منهم محبوبا للآخرين، فما أسعد الإنسان الذي يميل بطبعه لإبعاد الشر عن وطنه ولو بإضرار نفسه...»[1]. ويتأكد هذا من خلال مفهوم الوطنية الذي وإن دل على حب الوطن فإنه لم يَخْلُ من التمييز والتفضيل بين الذات والآخر؛ فمحمد الوزاني، شأنه شأن بعض المفكرين والإصلاحيين، يعتبر مفهوم الوطنية العربية مخالفا في جوهره لمفهوم الوطنية الغربية، بل هو أكثر قدسية لارتباطه بالدين الإسلامي، فهو يعتبر أن وطنيتنا لا تشتمل على العناصر التي أصبحنا نراها لازمة للوطنية الغربية بنوع أخص فوطنية الأوربيين إلا من عصم ربك تنبني على العداوة والبغضاء للأجنبي وتتغذى من هذه الشعبوية وممقوتة، أما وطنيتنا نحن فهي الواجبة على كل البشر نحو الوطن الذي نشأوا فيه جيلا بعد جيل وهي بحكم التعاليم الإسلامية وطنية إنسانية محمودة[2]. وكما يؤكد عباس الجراري، فإن «الهوية الوطنية في تباثها وتجددها تتسع وتضيق، باعتبارها شبكة قابلة للنماء والتفرع فهي تتسع نتيجة تفاعلها مع هويات أخرى، وخاصة تلك التي تلتقي معها في مكونات قد تكون بارزة واضحة، كما قد تكون كامنة خفية. وهي تضيق مجزأة عنها هويات محلية صغيرة، نتيجة ما يتميز به الوطن من تعدد وتنوع»[3].

إن الصورة لها قدرة حقيقية على تغيير وجه الآخر وعلى اختراع هيئة له تكون إما نبيلة أو شريرة، إما

1 - **رفاعة الطهطاوي**، «تخليص الإبريز في أخبار باريز»، دار التقدم، القاهرة، 1905.

2 - **ابراهيم السولامي**، «الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية» 1974.

3 - **عباس الجراري**، من قضايا الهوية الوطنية،ص86

مسالمة أو معادية، إما ودية أو منفرة؛ فالأنتروبولوجيا تصنع وتبث صورا عن الثقافات والشعوب فتصير مع الزمن جزءا من مكونات ثقافة الشخص العادي وموطنا مكررا ومشتركا يرتاده الفضول إزاء ما هو أجنبي.

ليست الصورة، العولمة، الثقافة تعريفات مجردة أو مفاهيم يسهل ضبطها على ضوء القواميس، بل هي عملية مركبة يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، الأنا الوطني والآخر الأجنبي، الفهم والفهم المعكوس، الرفض والقبول، إنها إشكاليات تتلون تبعا لهوية الكاتب: عربي، أوروبي، أمريكي، ياباني، إفريقي، بدائي.. وتخضع لوجهة النظر المحكومة بالعديد من القواعد التي تتحكم في زاوية النظر، إشكالات يدعي كل واحد امتلاك مفاتيح معرفتها ومنطق تكوينها ودينامية حركيتها فكل شعب يقرأ هذه المفاهيم انطلاقا من خصوصياته ووعيه وموقعه على الساحة الثقافية العالمية، وبالتالي فالرأى والمواقف متضاربة تضارب المصالح،وهكذا نعيش على مفاهيم: العالم قرية صغيرة/ الحوار الحضاري/ الهيمنة الفكرية/ الاستلاب/ المسخ الثقافي/ الإمبريالية الثقافية/ تبادل التأثيرات/ التراث الوطني/ التراث الإنساني/ الهوية الوطنية/ المواطن العالمي/ الآداب الكبرى/ الآداب الصغرى/ الانغلاق/ الانفتاح/ التسامح/ العنف...

نعم، كل هذه المفاهيم تغزو الساحة الفكرية اليوم، وهي كم هائل من التناقضات والمرجعيات والأدوات الإجرائية ترغب في تحقيقها أو محاصرتها من خلال الرأي والرأي المضاد؛ ولكن، أليس هذا هو الفكر الإنساني الذي من خصائصه التصارع والتآلف في إطار الاختلاف الذي يعطي للحضارة الإنسانية تألقها وتوهجها؟؛ أوَ ليس الحاضر امتدادا للماضي في إطار حتمية التطور التي تجعل الأشياء تغير مسمياتها ولا تغير حقيقتها وجوهرها؟؛ أو ليست العولمة هي التوسع؟؛ أوَ ليس الهيمنة الثقافية مصادرة للرأي الآخر وفرض النظرة الأحادية لكل مناطق العالم؟؛ أوَ ليس فرض النموذج الثقافي الواحد هو تأكيد لما قاله ابن خلدون منذ قرون من تطبع المغلوب بطابع الغالب؟؛ ولكن هل مسؤولية الهيمنة تقع دائما على عاتق الآخر الأجنبي؟؛ أوَ ليس للذات جزء من المسئولية في تكريسها وتسهيل تغلغلها خاصة لما يتم فصل الثقافي عن الفعل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أو جعل الفعل الثقافي لاحقا بباقي القيم الاستهلاكية الأخرى، وهذا مخالف لمعنى الثقافة في نسقها، إذ هي لا تقتصر على التعابير والمنجزات والمفاهيم والقيم الأدبية والفنية والعلمية، وإنما تمتد لتشمل كل المضامين الفكرية والعملية والوجدانية في مختلف مجالات وظواهر السلوك الاجتماعي لأنه في كل مجتمع وفي كل نظام اجتماعي هناك مجموعة معايير وقواعد وقوانين تعمل على تمثل الأفراد لها وربطهم بكيانات الهيكل الاجتماعي بوساطة آلياته الضبطية[1].

وفي السياق نفسه يذهب سعيد يقطين حيث يؤكد: «... لا يمكن أن تقاس درجات ومراتب المجتمعات فقط بحسب إمكانياتها الاقتصادية، وبدون اعتبار رأسمالها البشري. إن العمل الذي يبذله الإنسان ليس فقط مجهودا «عضليا» يساهم في تطوير وتيرة الإنتاج أو تسريعها، ولكنه أيضا، وقبل ذلك، «قيمة ثقافية»، وتعبير عن ذهنية. ولا يمكن الارتقاء بالذهنية أو تطوير القيم الثقافية للمجتمع بدون إيلاء «القضية الثقافية» ما تستحق في مختلف المشاريع أو الإصلاحات المختلفة الممكنة أو المحتملة.

لقد ظلت المسألة الثقافية مغيبة أو موجهة لغايات سياسية ما، ولكن لم يتم التعامل معها فقط باعتبارها

1 – **خليل عمر معن**، «البناء الاجتماعي، أنساقه ونظمه»، 1992

«قضية إنسانية» تتعلق بالإنسان المغربي أو العربي في حد ذاته، وعندما نتحدث عن القضية الإنسانية، فإننا نرمي من وراء ذلك الإشارة إلى الدور الذي يلتفت إلى مختلف أبعاد الإنسان في وجوده وأحاسيسه وانفعالاته وحاجاته المختلفة.

وتبعا لذلك، يمكن، في تقديري، قياس درجة تطور المجتمعات بحسب ما يضطلع به الفعل الإنساني.. ومدى الدور الذي يؤديه في الحياة العملية من خلال الانطلاق مما يلي:

1 - وعي الأفراد بالانتماء «الوطن».
2 - إحساسهم بهوية لها عمقها التاريخي والحضاري، وحلمهم وعملهم الدائم على تثبيت هذا الرصيد والارتقاء به أعلى الدرجات بين الأمم.
3 - هذا الإحساس وذلك الوعي إذا كان ينم عن الشعور الذاتي بـ «حب الوطن»، فإنه يتبلور في «العمل من أجل خدمة هذا لوطن والتفاني في تطويره والعمل على جعله في الموقع الذي يحقق الرفاه والعيش الكريم لكافة أفراده ويؤدي إلى سيادة روح التعاون والتسامح بينهم من أجل ديمومة ذلك الوضع»[1].

المصادر والمراجع

- **ابراهيم السولامي**، «الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية» 1974.
- **آبيل ميروغوليو**، «سيكولوجية الشعوب»، ترجمه عن الإنجليزية،نهاد رضا، 1961.
- **خليل عمر معن**، «البناء الاجتماعي، أنساقه ونظمه»، 1992
- **سعيد يقطين**، «الأدب والمؤسسة»، منشورات الزمن 2000.
- **رفاعة رافع الطهطاوي**، «تخليص الإبريز في أخبار باريز»، دار التقدم، القاهرة، 1905
- **روت بندكت**، «ألوان من ثقافات الشعوب»، ترجمه عن الإنجليزية محمد مرسي وآخرون، 1959.
- **عباس الجراري**، من قضايا الهوية الوطنية، منشورات النادي الجراري 2013.

1 - **يقطين سعيد**، «الأدب والمؤسسة»، منشورات الزمن، ص 7-8.

حدود العلمية في تدوين الشعر العربي القديم ونقده

محمد عدناني[1]

1- العلم والأدب: مسافة التوتر والتجاذب

يبدو في كثير من الأحيان أن مجرد محاولة الكشف عن حدود التداخل بين العلم والأدب، والبحث عن تجليات أحدهما في الآخر يُشعر الناس بأن الباحث عن مظاهر التجلي يسعى إلى إكراه عُنُقَيْ المتنافرين على الائتلاف بلزوم ما لا يلزم، وتطويع ما لا يطيع إلا بالانكسار. ومرد هذا التوجس كـامن –في اعتقادنا– في التعاريف البسيطة التي تختزل الأدب والعلم في مفاهيم ترفع من درجة الاختلاف بينهما، وكامن أيضا في المُراجَعات المستمرة لهذين المفهومين عند كل ممارسة نقدية. باعتبار النقد أحد المُسَوغات الكبرى للتَّجْسير بينهما.

والنزوع إلى هذا المنزع القائم على قاعدة الاختلاف في التمييز بين الأشياء –وإن كان مشروعا– فإنه يجافي منطق العقل ويركن إلى هُلامية الشهوة التي تزكي في النفوس الإحساس بغربة الأشياء عن بعضها البعض. بل إن هذه النزعة الاختزالية التبسيطية غالبا ما تتحول عند البعض إلى إيمان مريح يَهْجَعُ في ظله لمجرد أنه يُعفي من مشقة طرح السؤال ومعاناة البحث عما يمكن من الأجوبة. ففي ذلك مُكابدة لا قِبَلَ للمؤمنين بها.

ومثل هذا الموقف مرفوض في منطق البحث العلمي، ومردود بكثير من الحُجج، قاعدتها الأساس هي أن الأصل في مكونات الكون هو التكامل والتفاعل لا التجزيء والانشطار؛ وما محاولات التمييز التي يُلْجَأ إليها أحيانا إلا للتيسير لا للإقصاء أو مسخ الهويات. وتاريخ المعرفة يقدم الدليل القوي على تجاوز العلاقة مستوى التجاذب بين العلم والأدب إلى مستوى الاحتضان والتفسير.

ويكفي أن نشير إلى أن الأدب كان دائما جزءا من اهتمامات التفكير الفلسفي القديم، القائم على النسق الشمولي يوم كانت الفلسفة أم العلوم، قبل أن تدركها نزعة الانشطار التي وجهت التفكير الحديث.

إن قضايا الفلسفة لم تمنع الفلاسفة من الالتفات إلى الأدب وموضوعاته؛ فوضع أفلاطون كتاب «الجمهورية» الذي عالج فيه بعض القضايا الأدبية. ووضع أرسطو كتابيْ «فن الشعر» و»فن الخطابة»، إلى جانب كتب السياسة والفلك والرياضيات والفيزياء والطب والمنطق... التي هي علوم حقة صرف؛

1 – أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب، جامعة محمد الخامس، الرباط.

بل إن ابن رشيق في «العمدة» نقل عن بعضهم هذا القول الذي يجعل الشعر مُحْتَضِنا للعلوم الأخرى عند اليونانيين. قال: «العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات: أعلى، وهو علم ما غاب عن الحواس، فأُدْرِكَ بالعقل والقياس. وأوسط، وهو علم الآداب النفيسة التي أظهرها العقل من الأشياء الطبيعية (...). وأسفل، وهو العلم بالأشياء الجزئية والأشخاص الجسيمة. فوجب -إن كانت العلوم أفضلها ما لم تشارك فيه الجسوم- أن يكون أفضل الصناعات ما لم تشارك فيه الآلات، وإذا كانت اللُّحون عند الفلاسفة أعظم أركان العمل الذي هو أحد قِسْمَيْ الفلسفة وجدنا الشعر أقدم من لَحْنه لا محالة. فكان أعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة؛ والفلسفة عندهم علم وعمل (...). ومن فضائله (يقصد الشعر) أن اليونانيين إنما كانت أشعارهم تقييد العلوم والأشياء النفيسة التي يُخْشى ذهابها. فكيف ظَنُّك بالعرب الذي هو فخرها العظيم وقِسطاسها المستقيم»[1].

إن التساؤل الذي ختم به ابن رشيق هذه القولة لا يصدر عن رجل جاهل لمقام الشعر من وجدان العرب، وإنما يخرج لإنجاز وظيفة الإقرار بالمنزلة الرفيعة للشعر الذي لم تعرف العرب علما أصح أو أعلم منه على حد قول عمر بن الخطاب. ولأنه كذلك، فقد أدرجه فلاسفة المسلمين - كالفارابي وابن رشد وابن سينا وغيرهم - ضمن مشروعهم الفكري الكبير، الذي سعوا من خلاله إلى تأصيل جملة من القيم النقدية المُسْتَخْلصة من قراءاتهم لأعمال أرسطو تحديدا. وقد تبعهم في ذلك نُبهاء البلاغيين والنقاد العرب الذين استأنسوا بما خَلُص إليه هؤلاء الفلاسفة ابتداء من القرن الرابع الهجري[2]، قبل أن يؤول هذا المشروع إلى الأفول لأسباب متعددة، يمكن ردها إلى انكماش المشروع الحضاري العربي برمته، واختلاف المرجعيتين العربية واليونانية. مما حال دون تخليص الكُلِّيات التي حركت عمل الفلاسفة والنقاد العرب آنذاك[3]. فنجاح مشروع بهذا الطموح الكبير كان يحتاج إلى موجة حضارية صاعدة؛ غير أن العكس هو الذي وقع كما قال الأستاذ العمري[4].

وبالرغم من المُراجعات المتكررة التي أعقبت التفكير الشمولي الذي تميز به نظر القدماء إلى كل المعارف، فإن الادعاء بأن هذه المُراجعات برهنت على قابلية المعارف للانفصال التام عن بعضها البعض يبقى خِلْواً من كل ما يُسْنِدُه. فاهتمام الفلاسفة بالظواهر الأدبية لا يزال مستمرا في العصر الحديث؛ وأوضح دليل على ذلك استعادة غاستون باشلار لما قُصَّ من الفلسفة حين امتد اهتمامه إلى قضايا أدبية

1 - العمدة، **ابن رشيق**، ج1/ ص 25-26.

2 - كثيرا ما دافع بعض الدارسين عن استفادة النقاد والبلاغيين العرب من مقومات العلم في نقدهم. قال **محمد مفتاح**: «لقد انتهينا إلى بعض الخلاصات في كتاب «مشكاة المفاهيم»؛ ومن تلك الخلاصات أن بعض البلاغيين والنقاد واللغويين في مشرق الأرض ومغربها، وظفوا بعض الأوليات الرياضية المنطقية والموسيقية والفلكية لتصنيف البلاغة والنقد والعروض بكيفية جَلية أو خفية. وممن برز منهم حازم القرطاجني والسجلماسي وابن البناء في الغرب الإسلامي». الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة. ص7.

3 - للتوسع أكثر في هذه الآراء يمكن الاطلاع على كتاب **محمد العمري** «البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها». (من الصفحة226 إلى 259). وكتاب عبد الرحيم الوهابي «القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس». دار عالم الكتب الحديث/ 2012، الذي دافع صاحبها من خلاله على التفاعل القوي بين العرب والفكر اليوناني المُمثَّل في أعمال أرسطو خصوصا.

4 - أكد **محمد العمري** ذلك من خلال حوار كنت قد أجريته معه بعد قراءة لكتابه «دائرة الحوار ومزالق العنف..». منشور بجريدة المنعطف (الملحق الثقافي). العددان 55-56 بتاريخ 6-13 ماي 2005.

دقيقة ظُنَّ أنها «محجوزة» للنقاد والأدباء. فقد تحدث الرجل في كثير من كتبه مثل «التحليل النفسي للنار» و«الماء والأحلام» و«الهواء والاسترخاء» و«الأرض وتهويمات الإرادة» و«الأرض وحلم الراحة» و«النار والأحلام» و«جماليات المكان»، عن قضايا دقيقة في الخطاب الشعري خاصة، كالصورة والقيم الجمالية، والخيال واللغة الشعرية... هكذا إذن جمع الرجل بين فلسفة العلوم في أول عهده بالتأليف وفلسفة الأدب في آخر عهده بحقل المعرفة.

كل هذا، ولا أحد يستطيع أن يُنْكِرَ أن كل المدارس الأدبية وُلِدَتْ في حضن مدارس فلسفية صريحة؛ فترى المبدع في إبداعه والناقد في نقده يصدران عن مرجعية فلسفية معينة بخلفيات معلنة حينا وضمنية حينا آخر.

إن الخلاصة التي يمكن التشديد عليها في آخر هذا التحليل البسيط، هي أن النزوع الأدبي نحو العلم، والنزوع العلمي نحو الأدب نزوع طبيعي ما دام الهدف في النهاية هو السعي إلى الاقتراب من حقيقة الظواهر الطبيعية بما فيها الذات الإنسانية. فما الحديث عن علاقة العلم بالأدب إلا كالحديث عن علاقة البُعْدين المختلفين في الإنسان والمتجاذبين باستمرار (البعد الحيواني والبعد الإنساني). وكالحديث في علاقة الدين بالفلسفة، وعلاقة الفكر باللغة وبالقلب، وعلاقة الشعر بالخطابة، وعلاقة علوم العقل بالنقل، وعلاقة بلاغة الإقناع ببلاغة الإمتاع، وعلاقة البلاغة بالنقد... وما إلى ذلك من العلاقات بين أطراف تبدو متباينة ظاهريا من حيث طبيعتُها ومنطلقاتها، لكنها متكاملة ومتفاعلة جوهريا من حيث وظائفُها ونتائجها.

وإذن، فبينما تضيق مسافة التوتر بين العلم والأدب، يملأ التجاذب بينهما كل الفراغات عبر وسيط فعال، هو النقد وما رافقه من مناهج.

2-• من شهوة الرواية إلى علمية التدوين والنقد

لا يكاد يخلو مصدر أو مرجع يتخذ من الشعر العربي القديم موضوعا له، من تخصيص مبحث ينظر فيه صاحبه إلى علاقة الشعر بالرواية الأدبية والكتابة ودور كليهما في حفظه وتوثيقه أولا ثم نقده ثانيا.

ولأن المقام هنا لا يتسع لأكثر من إعطاء بعض الخلاصات لمناقشات مستفيضة لهذه العلاقة، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أن الراجح من المواقف هو الذي يقول: إن الرواية الشفوية اختزلت كل الوسائط التي انتقل بها الشعر العربي القديم بين الناس قبل عصر التدوين. وهذا يعني أنها ستكون أكثر الوسائل التي توسل بها علماء الشعر لتوثيقه بعد تدوينه، وذلك من خلال عرض ما كُتِبَ أو وُجِدَ مكتوبا على الأعراب الرواة. فما أكدوه فهو صحيح وما أنكروه فهو مُنْكَرٌ[1].

وقد وصلت ثقة القدماء بالرواية الشفوية حدودها القصوى حين أضافوا لها وظيفة أخرى تتجاوز

1 – ذهب **الأستاذ نجيب البهبيتي** مذهبا آخر، إذ يجعل الكتابة أصلا ثابتا في عملية تدوين الشعر. قال: «أول ما أريد أن أقول به هو أن رواية الشعر في العراق جاءت عن أصول مكتوبة. وأن الشك الذي انبنى على أن رواية الشعر الجاهلي في العراق كانت شفوية، لا يعتمد على أساس متين. ولا يقوم على التحقيق العلمي». تاريخ الشعر العربي، ص192.

مجرد الحفظ إلى اعتمادها مقياسا حاسما للتمييز بين الشعراء ومعرفة راجِحِهم من شائِلِهم حين يوضَعون في ميزان المفاضلة[1].

ويمنحنا قول أبي عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[2] أكثر من مسوغ للتأكيد على أن الرواية كانت هي الآلية الأساسية لحياة الشعر وذيوعه في الناس. وما لم تَطَلْهُ الرواية كان عرضة للضياع. فكل ضياع للشعر العربي القديم لا يُفهم خارج إطار الرواية؛ إذ لم يُعْرَف للعرب في الجاهلية وصدر الإسلام مكتبات أدبية أُتْلِفَتْ بالحرق أو نُهِبَتْ أثناء الغارات، مثلما عُرِف في العصور اللاحقة عن الفتوحات الإسلامية لاسيما في العصر العباسي. وهذا لا يعني -بالضرورة- عدم وجود بعض الدواوين الشعرية عند بعض الوُجهاء من عِلْية القوم، دون أن تمتد أيادي الناس إليها لتُطالعها، لسببين جوهريين في اعتقادي؛ يتصل الأول بصعوبة استنساخ هذه الكتب، وبالتالي صعوبة أو استحالة الحصول عليها؛ ويتصل الثاني ببعد طباع الناس عن ثقافة المكتوب[3].

ولا نعدم في تاريخ الشعر العربي القديم الكثير من الوقائع التي تبرز الدور الكبير الذي لعبته الرواية في تحديد مسار هذا الشعر؛ فعلى أعتاب زمن التدوين ضاع شعر العشرات من الشعراء الذين كانوا ينظمون على هامش الخصومات الشعرية الشهيرة بالنقائض بين جرير والفرزدق، فلم تحفظ لنا الذاكرة الشعرية غير شعر هذين الفَحلين، وشعر الأخطل بينهما، بينما ضاعت أشعار باقي الشعراء الذين قُدِّروا بأكثر من سبعين شاعرا. فمن منا يعرف بعضا من أشعارهم أو حتى أسماءهم؟.

وكما ضاعت أشعار هؤلاء، كان الضياع هو المصير الذي آلت إليه الأشعار الوفيرة التي كانت كافَحتْ ضد الدعوة الإسلامية وتناولتها بالسوء في شخص الرسول الكريم ونساء المسلمين تحديدا؛ إذ سكتت الرواية عنها مدفوعة في ذلك بوازع ديني وأخلاقي أنصف الدعوة الإسلامية وظلم مُدونة الشعر العربي القديم بدون شك.

وما نظن أن الأمر كان سينتهي بهذه المدونة على هذا النحو «السيئ» في تاريخ الشعر العربي لو توافرت أسباب أخرى للحفظ غير الرواية الشفوية.

وإذا كنا نحكم بهذا القطع في الدور المزدوج للرواية تجاه الشعر، فلأن نصوصا متعددة تناقلتها كتب النقد القديم تزكي هذا الحكم. ربما كان منطلقها الأساس هو تأكيد ابن سلام الجمحي على أن العرب

1 - أورد **ابن رشيق** قولا فيه تصنيف للشعراء حسب إجادتهم للرواية. قال: «وقالوا: الشعراء أربعة، شاعر خنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره. وسئل رؤبة عن الفحولة، قال: هم الرواة. وشاعر مفلق، وهو الذي لا رواية له، إلا أنه مجود كالخنذيذ في شعره. وشاعر فقط، وهو فوق الرديء بدرجة. وشعرور، وهو لا شيء». العمدة، ج1 / ص 114-115.

2 - طبقات فحول الشعراء، **ابن سلام الجمحي**، ص 25.

3 - عقد **ابن خلدون** فصلين في كتاب «المقدمة» لمناقشة تاريخ وأسباب انتقال العرب من ثقافة الشفوي إلى ثقافة المكتوب. وقد جعل العمران والصناعة شرطين أساسيين لسيادة ثقافة المكتوب، وهو ما لم يكن متيسرا للعرب في الجاهلية وبعدها بقليل. يرى أن الكتابة «تابعة للعمران، ولهذا نجد أكثر البدو أميين لا يكتبون ولا يقرؤون. ومن قرأ منهم أو كتب، فيكون خطه قاصرا أو قراءته غير نافذة». ص463. وقال في مكان آخر: «كان الخط العربي لأول الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة ولا إلى التوسط لمكان العرب من البداوة والتوحش وبعدهم عن الصنائع». ص 464.

بعدما اطمأنوا بالأمصار المفتوحة، «راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مُدوَّن ولا كتاب مكتوب، فألَّفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره»[1].

أما تأكيده أن النعمان بن المنذر كان يملك ديوانا لأشعار الفحول، فلا يغير في الأمر شيئا ما دام هذا الديوان غير متيسر للناس؛ وإن كان ناصر الدين الأسد يجعل من مثل هذه الإشارات منطلقا لرؤية أخرى مخـالفة لما نذكره[2].

وقد كان هاجس الضياع كافيا لإثارة مشاعر التخوف في نفوس الشعراء الذين لم تعد الرواية الشفوية كافيةً لِلَجْم توجسهم، ولم تعد ثقتهم بها كاملة. فدعوا جهارا إلى تبني استراتيجية الكتابة لضمان حياة أطول لشعرهم. نقرأ في كتاب «الحيوان» للجاحظ هذا الطلبَ الذي توجه به ذو الرمة إلى عيسى بن عمر الثقفي قائلا: «اكتب شعري. فالكتاب أحب إلي من الحفظ لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة أخرى في وزنها ثم ينشدها الناس. والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام»[3].

يضيف هذا النص علة أخرى للرواية المعتمدة أساسا على قدرة الذاكرة على حفظ الأشعار. فالذاكرة غالبا ما يَعْتَورها النسيان فلا يجد الراوي من حل إلا ملء الفراغات بما لم تقله الشعراء. وربما كان ذلك واحدا من الَأسباب التي جعلت النقاد يطعنون في رواية حماد الراوية خصوصا. إضافة إلى أسباب أخرى تتصل بالانتماء العرقي أو السياسي.

كما أن نص الجاحظ يضعنا -من جهة أخرى- على عتبات إشكال كبير في تاريخ الشعر العربي، لاسيما لحظة الانتقال من ثقافة الأذن واللسان/ الرواية إلى ثقافة اليد والعين/ الكتابة. وما رافق ذلك من عمليات استدعت توظيف آليات علمية لنقل الشعر من الذَّواكِر والصدور إلى المصاحف والكراريس. فكيف واجه علماء الشعر هذه الإشكالية؟ وما المنهج الذي اعتمدوه في عملية النقل هذه؟

إن الحكم بأن عملية الكتابة لم تكن ثقافة متمكنة من وجدان العربي، لا يعني -حتما- أن عصر التدوين كان طفرة في فراغ؛ وإنما هو تحول نوعي في الوسائط التي أصبحت ممكنة في تداول الشعر بغض النظر عن اعتماد العرب على المدونات في عملية التدوين، إضافة إلى الرواية الشفوية أو عدم اعتمادهم على هذه المدونات[4].

والثابت أن علماء الشعر وجدوا أنفسهم بعد هذا الجهد المضني في الجمع أمام مدونة شعرية ضخمة، لكنها تحتاج إلى كثير من التهذيب. فما جُمِع من المدونات المكتوبة طرح أمام هؤلاء إشكالية التصحيف لِما

---

1 – طبقات فحول الشعراء، **ابن سلام الجمحي**، ص 51.

2 – رأى أن صحف الكتابة كانت متوافرة وهذا يعني وفرة الكتب والمدونات والمكتبات العامة، ليخلص إلى أن عصر التدوين بدأ بزمن طويل قبل أواخر القرن الثاني الهجري ومطلع القرن الثالث. انظر كتابه «مصادر الشعر الجاهلي». ص 142.

3 – نقلا عن الشعرية العربية **لجمال الدين بن الشيخ**، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ص133.

4 – قال **عبد العزيز جسوس**: «إن هذه المدونات القديمة كانت مصدرا من مصادر العلماء الرواة في القرن الثاني لتدوين الشعر القديم فضلا عن اعتمادهم على الرواية الشفوية بالرجوع إلى أعراب البادية لاسْتقطار ما بقي عالقا بذاكرتهم». نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، ص171.

اعتور هذه المدونات من بتر أو امِّحاء أو تَقادُم أو خط رديء لا يُسعف في تبين الكلمات وبالتالي المعاني؛ تماما كما طرحت الرواية الشفوية أمامهم إشكال نحل الشعر. وهو ما أضاف عبئا آخر على عاتق العلماء، يتجلى في ضرورة التحري والتوثيق الصحيح. ولم يجدوا أمام تعقد هذه المهمة التي يَنوء بها عاتق العالم الخبير من مخرج إلا إجماع العلماء. قال ابن سلام: «وليس لأحد – إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – أن يقبل من صحيفة ولا يروي عن صحفي»[1]. وهكذا ظهر الدور الريادي للرواية الشفوية مرة أخرى كحكم لإثبات صحة الشعر أو نفيها، وإن لم يكن منصفا دائما نظرا لإشكالية النحل التي أعوزت المدققين من العلماء أمام حنكة بعض الذين دسوا الأشعار الموضوعة تحت عباءة الشعر القديم[2].

وقد اتخذ تجميع الأشعار ثلاثة أشكال كما أوردها المرحوم أمجد الطرابلسي في كتاب «نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة...»؛ إذ عمد العلماء إلى جمع أشعار الشعراء في دواوين مُفردَة تخص كل شاعر على حدة، أو في دواوين تضم شعراء القبيلة الواحدة، أو في شكل مختارات شعرية يحتكم فيها مصنفها إلى ذائقته الخاصة.

وهكذا وُجِدت مدونة شعرية صالحة لأن يُنْظَر فيها وتكون موضوعا للدرس والتحليل. فبدأت عملية تأمل النص الشَعري القديم تأملا يتجاوز الملاحظات الانطباعية والتعليقات الواصفة التي ميزت العصر الجاهلي وصدر الإسلام، إلى البحث عن وفي خصوصية النص الأدبي لاسيما في علاقته بالنص القرآني، حيث أَحْوَجَ النقاش في الإعجاز القرآني إلى المقارنة والإثبات والنفي... . فكان النص الشعري هو المغذي الأول لهذا النقاش من خلال جلب الأمثلة والاستشهادات. ومن تم تكاثرت الملاحظات وتوسع النقاش إلى أن ثارت الخصومات بين القدماء والمحدثين التي سيكون من ثمارها الحديث عن البديع مع ابن المعتز الذي عُدَّ رافدا أساسيا من روافد النقد العربي القديم لاسيما في الجانب التطبيقي منه. وهو المتكأ الذي سيتكئ عليه النقاد والبلاغيون اللاحقون لبناء بعض التصورات النظرية النقدية والبلاغية، مثل قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وعبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة»، ومن جاء بعدهما.

وستكون عملية الاختيار عملا مُكَمِّلا ومُفَعِّلا أيضا لهذه الحركة النقدية العلمية حيث بداية طرح الأسئلة حول الصناعة البلاغية بناء على «أسس جمالية وفكرية وأخلاقية في الحماسة والوحشيات»[3]؛ فكانت الصياغة الأولى لعمود الشعر، الذي ستكتمل صورته النهائية عند المرزوقي، مرورا بالآمدي والقاضي الجراجاني من قَبل.

وهكذا، فإن مرحلة اكتشاف الخصوصية الشعرية كان لا بد وأن تدفع إلى الانفتاح على العلوم المجاورة للنص الشعري القديم، خاصة تلك التي حاولت وضع معايير للغة، كعلم النحو الذي سيكون

---

1 – طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 4.

2 – وهو ما عبر عنه **ابن سلام** في «طبقات فحول الشعراء» بوضوح حين قال: «ثم كانت الرواية بعد فزادوا في الأشعار. وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل بادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال». ج 1/ ص56.

3 – البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، **محمد العمري**، ص 20.

أحد المقومات الأساسية التي بنى عليها السكاكي تصوره للأدب في كتابه «مفتاح العلوم»، حيث جعل علميْ المعاني والبيان تابعين لعلم النحو. وهو ما يستفاد من قوله: «وقد ضَمَّنت كتابي هذا من أنواع الأدب -دون نوع اللغة- ما رأيته لا بد منه. وهي عدة أنواع مُتآخذة. فأودعته علم الصرف بتمامه (...)، وأوردت علم النحو بتمامه، وتمامه بعلميْ المعاني والبيان»[1]. وهو ما قاد في آخر المطاف إلى هيمنة المقولات النحوية، مُعَضَّدَة بالمنطق المُتَسَرِّب من حركة المُثاقفة، على الوظائف البلاغية في النص الشعري.

إن الخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أن النص الشعري القديم استفاد كثيرا من كل العلوم المحيطة به وأفادها أيضا ما دامت اللغة العربية تجمع بين كل المعارف. فكان من الضروري أن يكون الحديث عن علوم اللغة من خلال الحديث عن علم الشعر والعكس صحيح أيضا. ليظل هذا النص حيا، وحياته -في اعتقادي- تكمن في مرونته الشديدة التي تجعله مستوعبا لكل القراءات بكل المناهج ما جد منها وما سيأتي من بعد.

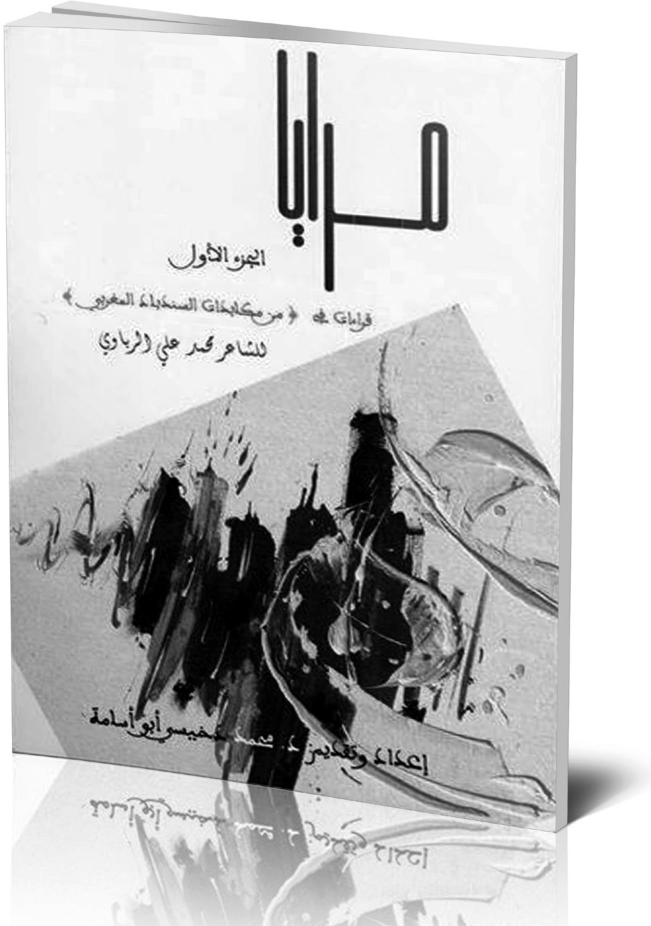
المصادر والمراجع

- **ابن خلدون**، المقدمة، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ وطبعة.
- **ابن رشيق**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط 5/ 1981.
- **ابن سلام الجمحي**، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974م.
- **جمال الدين بن الشيخ**، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1/ 1996.
- **السكاكي**، مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ 1983.
- **عبد العزيز جسوس**، نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، دار تينمل للطباعة والنشر، ط 1/ 1995.
- **محمد مفتاح**، الشعر وتناغم الكون، مكتبة المدارس، البيضاء، ط 1/ 2002.
- **محمد العمري**، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1/ 1999.
- **نجيب محمد البهبيتي**، تاريخ الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط 4/ 1970.
- **ناصر الدين الأسد**، «مصادر الشعر الجاهلي»، دار المعارف، مصر، ط 5/ 1978.

1 - مفتاح العلوم، **السكاكي**، ص6.

ملف العدد:

الأدب والترجمة


مرايا
الجزء الأول
قراءات في «من مكابدات السندباد المغربي»
للشاعر محمد علي الرباوي
إعداد وتقديم: د. محمد خميس أبو أسامة

الترجمة الثقافية والفضاء الثالث

أنور المرتجي[1]

منذ مطلع عقد الثمانينات من القرن الماضي، ازداد الاهتمام في الدول المتقدمة بتاريخ الشعوب التي كانت خاضعة للاستعمار، خاصة في المراكز العلمية الغربية وفي الجامعات الأمريكية، التي قامت بإنشاء شعب علمية لدراسة ثقافات وحضارة الشعوب التي تنتمي إلى المناطق الشرق-أوسطية والإفريقية والأسيوية.

لقد ساهم في إبراز الاهتمام العلمي بهذه الشعوب ظاهرة العولمة الاقتصادية التي اخترقت الأسواق المحلية وعملت على تدويل ثقافة العالم الثالث بواسطة حركات الهجرة التي قامت بها النخب الوافدة إلى البلدان المتقدمة من دول الجنوب. كما أن تصاعد العنف الإرهابي الذي ألصقت تهمته بالمسلمين كذريعة للتدخل في شؤون شعوب المنطقة العربية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر السوداء، عجل بعودة الاستعمار القديم إلى ممارسة الاحتلال المباشر كما هو الشأن في أفغانستان والعراق.

لقد أدى هذا الصدام الحضاري بين المسلمين والغرب، إلى إيجاد نوع من التواصل غير المتوازن بين دول الشمال والجنوب، تجلى عبر الترجمة كآلية لتمثيل الآخر من منظور جهاز مفاهيمي يتكون في الغالب من (أساطير بيضاء)[2] تضع الآخر في مرتبة دونية من أجل شرعنة العلاقة التراتبية بين السيد والعبد، ونعته بأحكام تحقيرية، كالبدائي المتوحش والمسلم الإرهابي.

إن هذه العلاقة الاستعمارية غير المتكافئة، ترسخت مع قدوم الطلائع الأولى من المترجمين والرحالة المكتشفين ورسل البعثات التبشيرية الذين مهدوا الطريق أمام جيوش الاحتلال قبل أن تطأ أقدام المستعمرين أراضي المستعمرات، هكذا يثمن دورهم الباحث. ف. أو. ماتيسين، إن (عمل المترجم هو ضرب من ضروب الوطنية، فهو أيضا، مثل الرحالة والتاجر، يمكن أن يفعل خيرا لبلاده، حيث يؤمن أن لتلك الكتب الأجنبية أهمية بالنسبة لمصير انجلترا، تضاهي أهمية اكتشافات البحارة، فيجلبها إلى لغته الأصلية، بكل الحماس الذي نجده في الفتح)[3].

في هذا السياق يقول المؤرخ شارل أندري جوليان Charles André Julien (إن المترجمين الفرنسيين في الجزائر إبان استعمارها كانوا يحملون رتبا عسكرية وكانوا يعملون بالتعاون مع الإدارات التابعة للجيش

1 – أستاذ باحث، جامعة محمد الخامس، الرباط.

2 – **روبرت يونغ**، أساطير بيضاء، كتابة التاريخ والغرب، ترجمة أحمد فؤاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2009.

3 – **دوجلاس روبنسون**، الترجمة والإمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص 94.

الفرنسي)[1]، كما أن الباحث الفرنسي في الترجميات ريشار جاكمون Jacquemond Richard قدم مثالا دالا على هذه العلاقة غير التعادلية بين الغرب والعرب، من خلال فعل الترجمة وتباينات القوة التي تنتج عنها، وعدم المساواة في التبادل الثقافي عموما والترجمة تحديدا بين فرنسا ومصر، حيث يلاحظ هذا الباحث أن الترجمة من العربية إلى الفرنسية تفسح المجال للثقافة المهيمنة (التي لا تترجم من أعمال الكتاب في الثقافة المسيطر عليها، سوى تلك التي تلائم تصورات الثقافة الأولى، ومن الناحية الكمية فإن ما تترجمه الثقافة المسيطر عليها من الثقافة المهيمنة (بكسر الميم) أكثر بكثير مما تترجم هذه الأخيرة من الأولى)[2]. والملاحظ كذلك أن هذه العلاقة الترجمية غير المتكافئة من الفرنسية إلى العربية، تجعل كتاب الثقافة المسيطر عليها يعتريهم نوع من الاعتقاد الواهم، أن ترجمتهم إلى اللغة الفرنسية ستساعد على ترويج أعمالهم وقراءتها في اللغة المهيمنة (وهذا يتطلب منهم قدرا من الانصياع للصور النمطية والامتثال لها)[3] والاستجابة لإملاءات الذائقة الجمالية الاستشراقية والنزعة الاثنو-مركزية Ethno-centrisme. وكنموذج عن النصب والاحتيال الترجمي المتبع من أجل نيل مرضاة القارئ الغربي، ما يحكى عن الكاتبة نوال السعداوي، التي تعرف كتبها إقبالا كبيرا في الغرب، نتيجة للحيلة التسويقية التي انتهجتها المؤلفة مع دور النشر الأمريكية عند ترجمتها لكتابها الوجه العاري للمرأة العربية (حيث تعرض الكتاب نفسه لتعديلات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون، خلال رحلته من مصر إلى أوروبا ثم الولايات المتحدة الأمريكية، فعنوان الكتاب (الوجه العاري للمرأة العربية) يصبح (وجه حواء المخفي) كما تختفي بعض فصول طبعة الكتاب العربية من النسخة المترجمة وخاصة تلك (المقاطع التي تقارن بين المرأة العربية والغربية والأمريكية، والتي تؤكد فيها على أن النساء العربيات قد سبقنا النساء الغربيات في المطالبة بالمساواة بين الجنسين)، بينما أضافت إلي الطبعة المترجمة (فصلا إضافيا بعنوان ختان البنات، ولا يرد أي ذكر لموضوع الختان في الطبعة العربية) الذي يعد من أهم الفصول الذي يكثر تدريسه ضمن المواد المقررة في الجامعات الأمريكية.

هكذا تتعدد الأمثلة على تباينات القوة والهيمنة بين الغالب والمغلوب، أو علاقة (الإنسان التابع Subalterne) بالمستعمر حسب تعبير منظري ما بعد الكولونيالية، الذي مازال يستلذ القابلية للاستعمار كما شخصها الناقد عبد الفتاح كليطو في كتابه (لن تتكلم لغتي) (لقد أبدعنا نحن العرب (منذ الشدياق) طريقة خاصة في القراءة. نقرأ نصا عربيا وفي ذهننا احتمال نقله أو تحويله إلى لغة أوروبية). أما المفكر عبد الله العروي فقد عاش تجربة التابع، منذ صدور كتابه الأول (الإيديولوجية العربية المعاصرة) الذي فضل أن يؤلفه باللغة الفرنسية، لأنه كان واعيا بشروط التلقي عند المثقف العربي، الذي ينبهر بالكتاب القادم من الغرب أو عندما يكون مترجما، في هذا السياق، يحكي الأستاذ عبد الله العروي في كتابه (خواطر الصباح) عن الاستلزامات السياقية المصاحبة لترجمة كتابه (في الوقت نفسه وصلت رسالتان من بيروت تحملان الطلب نفسه، الترخيص بنقل (الإيديولوجية العربية المعاصرة) إلى العربية، ماذا كان يكون رد القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر؟ الإهمال بدون شك، كل اتصال بين

1 – **شارل أندري جوليان**، إفريقيا الشمالية، القوميات الإسلامية والسيادة الفرنسية، ترجمة المنجي سليم وآخرون، مراجعة فريد السوداني، ص 59.

2 – **دوجلاس روبنسون**، المرجع السابق، ص 52.

3 – نفسه، ص 52.

المغاربة أو العرب أو المسلمين يمر عن طريق الغرب، أي أن قيمة الكتاب الثقافية والعلمية عندما يكون مؤلفه عربيا، لا تتحدد في ذاتيته بل عبر وسيط اللغة الأجنبية التي كتب بها، فلو ألف عبد الله العروي كتاب «الإيديولوجية العربية المعاصرة» كما كان يريد صاحبه أن يفعل باللغة العربية، لما كان له نفس الصدى الكبير الذي حظي به، بعد أن ترجم من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

إن التوصيف الكرنولوجي لمسارات الدراسات الترجمية، تؤرخ له مجموعة من المنعطفات المفصلية الكبرى، التي تم التعبير عنها عبر صيغ من المجازات الأسطورية والصور الاستعارية، التقطها أنطوان برمان Antoine Berman بذكاء متميز، (بقدر ما تقل التحديدات المفهومية للترجمة وتكرر نفسها، نجد بأن التحديدات الاستعارية متكاثرة وهو ما لاحظه جورج مونان في عمله المعنون الخائنات الجميلات Belles infideles). في هذا السياق يجمع جل الباحثين أن قصة (برج أو أبراج بابل) كانت المبحث الأول حول أصل اللغة التي تكلم بها آدم وبداية الانفتاح على الترجمة والتعدد اللغوي.

لقد جاء ذكر هذه القصة في الكتب السماوية وعند كثير من الحضارات القديمة، ذلك لأن أسطورة (برج بابل) تعود إلى أبناء سام بن نوح الذين نزلوا بعد الطوفان أرضا بين النهرين، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عال أرادوا أن يشق عنان السماء، فعاقبهم الإله على ما صنعوه بأن أحبط أعمالهم وفرق شملهم، ولبس عليهم لسانهم، حتى أضحوا لا يدركون مقاصدهم ولا مصالحهم، ولهذا أصبحت قصة برج بابل أو أبراجها كما في بعض القراءات المعاصرة (Des tours de Babel) لجاك دريدا[1]، رمزا لاختلاط الألسنة وتعدد اللغات.

تنوعت قراءات أسطورة بابل من قبل الفلاسفة والمفكرين والمبدعين، وذاع في هذا السياق رأي رجال الدين أصحاب الكتب السماوية (اليهودية والمسيحية والإسلام) الذين نظروا إلى هذه القصة كدلالة على ارتكاب الخطيئة واللعنة التي أصابت سكان برج بابل، عندما أرادوا الوصول إلى قبة السماء في تحد كافر للإله، وكانت اللعنة الربانية التي لحقت بهم أن بلبل الله ألسنتهم وعدد لغاتهم.

اختلف الباحثون المعاصرون في تأويل أسطورة بابل، حيث نجد أن المفكر جورج ستاينر George Steiner يرى أن أسطورة بابل (التي بنيت على أعمدة بأساسات ضعيفة)[2] كانت السبب في جعل برج بابل أن يكون نعمة وبركة نزلت على صانعيها، بدلا من أن يكون نقمة وخطيئة، لقد أفضت هذه النعمة إلى تعدد ألسنة سكان بابل، كما أن الله أنعم عليهم عندما أخرجهم من سجن اللغة الواحدة إلى رحابة اللغات المتعددة (في كل مؤلفاتي دافعت عن ما مؤداه أنه عبر المسار الأنثربولوجي البنيوي المألوف وعلم النفس التحليلي- فإن قراءة أسطورة بابل تتم بقلب معناها الأصلي، فهي بعيدا عن كونها مصيبة عقابية، إن هبة تعددية اللغات هي نعمة واسعة)[3]، فلو لم تكن بابل لما اتخذت الإنسانية فعل الترجمة دون توقف. في التراث اليهودي – المسيحي نجد أن أبناء بابل هم من قاموا لأول مرة بإنشاء بابل ولهذا سموا بالبابليين (Babylone) وكان اللسان الوحيد الذي

1 - **Jacques Derrida:** Dés Tours de Babel in Psyché l'inventions de l'autre, Galilée, Paris 1986.

2 – مجلة المجلة الأدبية Magazine Littéraire عدد خاص: **جورج ستاينر**، يونيو، السنة 2006، العدد 454، ص 68.

3 – **جورج ستاينر**، الترجمة كشرط إنساني، ترجمة الدكتور حميد العواضي، ص17.

تكلمه الرجال يسمى (لسان آدم la langue adamique). لقد تدارس علماء اللغة العرب في القديم سؤال ماهية لغة الجنة واللسان الذي تكلم به ادم، واعتبروا أنها هي اللغة العربية، لأن (اللغة العربية هي اللغة الأولى التي تكلمها ادم وبهذه الصفة تحظى بالأولوية الزمنية والسيادة الأنطلوجية، أضاعها آدم، فعثر عليها يعرب الذي كان يتكلم سلفا السريانية)[1]. وإذا كانت هذه القصة عن برج بابل تحيل إلى تعدد اللغات، فإنها تعكس مقدار الصعوبات التي تعترض البشر،لأنهم إذا تشبثوا بلغتهم الأولى فإنهم لن يستطيعوا أن يصلوا إلى تحقيق التفاهم والتواصل، كما يمكن أن نفهم دلالة هذه الأسطورة البابلية، كخطر يتهدد كل من يريد أن يمتلك المعرفة المطلقة، بدل الاكتفاء بممكنات نسبية الحقيقة، التي نجدها مسرودة بقلم الكاتب الكبير خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges، في قصته الشهيرة بعنوان (مكتبة بابل).

بالنسبة للباحثين اللسانيين أنصار (المنعطف اللساني) يعتبر العالم اللغوي جورج مونان Georges Mounin من العلماء اللسانيين المرموقين الذين حاولوا تأسيس نظرية لسانية للترجمة، معتبرا أن فعل الترجمة (خاصة في مجالات المسرح والسينما كتأويل، يتكون بوضوح من مظاهر غير- لسانية، لكن كل عملية ترجمة – حسب فيدوروف- هي في أصلها مجموعة من التحليلات والعمليات التي ترجع تحديدا إلى علم اللسانيات)[2].

لقد حاول جورج مونان أن يرد الاعتبار للدرس الترجمي. وذلك بدحض الفرضيات المنهجية السائدة في اللسانيات العامة، التي كانت تعتبر أن الترجمة بين اللغات المختلفة شبه مستحيلة؛ ولقد عمل في أبحاثه اللسانية على التصدي لمثل هذه الرؤية العدمية للترجمة، مؤكدا (أن موضوع الترجمة يطرح إشكالا نظريا أمام اللسانيات المعاصرة. فإذا قبلنا بصحة الفرضية المتداولة حول تكافؤ البنيات المعجمية والصرفية والتركيبية فإننا نصل إلى النتيجة التالية، أن الترجمة تعتبر عملا مستحيلا، لكن واقع الممارسة والتجربة يؤكد بالملموس وجود المترجمين من خلال إنتاجهم الترجمي الذي نستفيد منه. ولهذا يمكن القول أمام هذه المفارقة إن إشكالية الترجمة تمثل تحديا فاضحا بالنسبة للسانيات المعاصرة)[3].

كما أن العالم اللساني رومان جاكبسون Roman Jakobson عمل على توسيع مجال المقاربة اللسانية، معتبرا أن موضوع الترجمة يتجاوز الاقتصار على الترجمة اللغوية وحدها، لتحتضن ضمن مكوناتها البعد الثقافي. ففي كتابه (أبحاث في اللسانيات العامة)[4] قدم مخططا تصنيفيا لأنواع الترجمة.

1 – الترجمة الداخلية بين اللغات intralinguale التي تقوم بتأويل العلامات اللغوية عبر وساطة علامات لغوية تنتمي إلى نفس اللغة، كمثال على ذلك عندما نمارس نقد النقد أو نثر قصيدة شعرية.

2 – هناك الترجمة الما بين اللغات interlinguale أو الترجمة الحرفية التي تعتمد على تأويل العلامات اللغوية عن طريق لغة أخرى.

3 – هناك الترجمة الما بين سيميائية Intersémiotique التي تقابل التوصيل الذي يؤول العلامات

1 – **عبد الفتاح كليطو**، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ص 41.

2 - **Georges Mounin**, Les Problèmes théoriques de la traduction, p 16.

3 – **جورج مونان**، المرجع السابق، ص8.

4 - **Roman Jakobson,** Aspects Linguistiques de la traduction, in Essais de linguistique Générale, p79-80.

اللغوية بواسطة علامات غير لغوية، ومثاله عندما نحول قصيدة إلى لوحة تشكيلية أو رواية إلى سيناريو سينمائي.

4 - إن الملاحظ على هذا الرسم، أن الصنفين الأولين يندرجان داخل الحقل اللساني، أما الصنف الثالث فإنه يرتبط بالبعد السيميائي غير اللغوي داخل الفعل الترجمي. بينما نجد أن علماء الإثنولوجيا اللغوية أمثال وورف B.L. Whorf يعتبرون أن اللغة لا تمثل أداة ناقلة للإبلاغ، بل هي كذلك تشكل رؤيتنا للعالم و منظورنا للوجود، لأن (كل لغة - كما يقول وورف - تعيد بطريقة مختلفة تقطيع مجال الواقع)[1]، وذلك بإخضاعه إلى نظامها.

كما أن أحد منظري الفكر ما بعد الكولونيالي المناهض للاستعمار، عالم النفس المارتنيكي المولد، الجزائري الانتماء فرانز فانون Franz Fanon، أكد على تعلق التركيبة البنيوية للغة بالسلطة، عندما اعتبر أن علاقة الإنسان المستعمر بلغة الآخر ليست حيادية، بل يسكنها مواقف العنف والقوة. (فالكلام كما يقول - فانون - معناه أنكم تستعملون تصريفا معينا وتمتلكون مرفولوجيا هذا اللسان أو ذاك، لكنه يعني بنوع خاص الالتزام بثقافة وتحمل عبء حضارة ما)[2]. وهو الرأي نفسه الذي عبر عنه رولان بارت Roland Barthes، الذي واجه هيمنة سلطة اللغة على المتكلم عندما عرفها (بأنها سلطة تشريعية قانونها اللسان)[3]، وأنها (حكم فاشي ما دامت تلزم متكلميها وتقهرهم بقواعدها)[4]، أي أننا عندما ننتقل إلى ضيافة اللغة الأخرى، فإن هذه اللغة تقوم بترويضنا وتكييفنا وتنميطنا تبعا لقواعدها.

لقد ساهمت أطروحة الاثنولوجيين في ترسيخ فكرة استحالة الترجمة كما يقول بول ريكور Paul Ricœur (إن أطروحة استحالة الترجمة هي النتيجة الحتمية لفرع من فروع الدراسة الاثنو لغوية Ethnolinguistique عند وورف وسابير، والتي تمسكت بالتأكيد على الطابع غير القابل للتراكب والتطابق لمختلف التقطيعات التي تتكئ عليها الأنظمة اللغوية المتعددة)[5].

يعتبر أنصار النسبية اللغوية أن الوجود الإنساني يتماهى مع اللغة، فاللغة لا تكتفي بالتعبير عن الأفكار فقط، بل إنها تعمل على تشكيلها وهيكلتها، بينما قامت أطروحة التكافؤ والترادف على بعد إتيقي أخلاقي، لأن هذه النظرية اقترنت دائما بالبحث عن أمانة الترجمة أو خيانتها، التي تم التعبير عنها من خلال الصورة الرمزية الشهيرة التي أطلقها جورج مورنان ناعتا الترجمات غير الأمينة (بالجميلات الخائنات).

لقد قام الباحث شلايرماخر Schleiermacher بربط موضوع الترجمة بمسألة التأويل، محددا مقصد المترجم أمام اختيارين متنافرين، بين (رغبة الوفاء وشكوك الخيانة)، فأن تترجم كما يقول فرانز روزنزفيغ (معناه أن نخدم سيدين، وتلك هي استعارة الخادمة، التي تقوم بخدمة العمل المترجم والمؤلف واللغة الأجنبية (وذلك هو السيد الأول) وخدمة الجمهور ولغة الترجمة (وذلك هو السيد الثاني)، أي في الحالة

---

1 - **B.L. Whorfm,** Linguistique et Anthropologie, p 195.

2 - فرانز فانون، بشرة سوداء، أقنعة بيضاء، تعريب خليل أحمد خليل، ص 20.

3 - **Roland Barthes,** Leçon, p 12.

4 - **رولان بارت،** المرجع السابق، ص 14.

5 - **بول ريكور،** عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، ص 35.

الأولى التي يدعوها شلاير ماخر بالرغبة في (جلب القارئ نحو المؤلف)، حيث يبدو المترجم كغريب وخائن في أعين ذويه، أو في (جلب المؤلف نحو القارئ)، كما في الحالة الثانية التي يرضي فيها المترجم الجانب الأقل تشددا ضمن جمهوره، إلا أنه سيخون حتما العمل الأجنبي، وبالتالي سيخون جوهر الترجمة ذاته)[1]، وتلك هي مأساة المترجم التي سيخفف بول ريكور من ثقل وقعها باقتراح (التخلي عن حلم الترجمة المثالية، مع اعترافنا بوجود الاختلاف الذي لا يمكن تجاوزه بين الذاتي والأجنبي)[2].

في أفق هذه المخارج المنهجية، ستتعلق نظرية الترجمة بالفلسفة التفكيكية وما بعد البنيوية، التي يمثلها الفيلسوف جاك دريدا، الذي دشن منعطفات أدت إلى القطيعة مع المفاهيم الثنائية كالمركز والهامش، انعكست على الممارسة الترجمية عبر النص الأصلي والثانوي. أو نص المصدر ونص الهدف، وذلك من أجل تبديد التعارض التقليدي بين النسخة الأصلية وإعادة محاكاتها.

لقد عارض الفيلسوف جاك دريدا أطروحات الاتجاه البنيوي، التي أرسى دعائمها عالم اللسانيات فرديناند دي سوسور، معتمدا على الثنائيات الضدية الدال/ المدلول والمحور ألتزامني- المحور التطوري، وبالتالي سيطول هذا التفكيك عملية الترجمة عبر تقويض مفاهيم الأصل/ الفرع، والتشكيك في تعريف الترجمة (بأنها نقل وإعادة إنتاج أو إعادة عرض أو توصيل لـ «المعنى» الذي هو قائم في الأصل)[3]؛ ولذلك ستتميز نظرية التفكيك عن النظريات الترجمية التقليدية، بالنقد لميتافيزيقا المفاهيم الصلبة كالمركز والأصل والحضور، وذلك باعتبار النص الأصلي هوية لا قيمة لها بدون تجربة الترجمة، ما دام النص الأصلي يعتمد في وجوده على الترجمة وليس العكس، لأنه فاقد لأي هوية ثابتة يمكن تحديدها جماليا أو علميا. لقد مارس جاك دريدا هذه اللعبة الترجمية كعلاقة تتسم بطابع المعاندة، (عن طريق الاختلاف بين الدال والمدلول) الذي يتجلى في عنوان مقال شهير، يحول (أبراج بابل les tours de Babel) إلى لعب تفكيكي Des tours de Babel التي تعني (بعض أبراج بابل) ويمكن أن نقرأ هذا العنوان كما ينطق (Déstours) كدال (على منعطف بابل). وبذلك تنفلت المقاربة الدريدية عن الرؤية الضدية المانوية والمترادفات المتطابقة، منفتحة على التكافؤ الدينامكي الذي يتعارض مع التكافؤ الثابت ومع معنى الدليل كوحدة لغوية حيادية ومستقرة، بل كذاكرة ثقافية وتناصية هاربة، ولهذا نجد بعض الباحثين اللسانيين في مجال الترجمة يتحدثون عن العلامة الثقافية الدنيا، التي تطابق المعنى الإيحائي حسب تعبير رولان بارت، بينما يطلق عليها بعض علماء الترجميات مصطلح (الثقافيم le cultreme)[4]، على صيغة المصطلحات الفنولوجية الفونيم والمورفيم، الذي يفتح كمفهوم حوارا مع ذات الآخر بمختلف مكوناته الحضارية.

اعتبرت الباحثة سوزان باسنيط Susan Bassnett (أن الوحدة العملية في الترجمة ليست هي الكلمة ولا النص وإنما الثقافة)[5]. فعند مزاولة الترجمة يجب أن يراعى إضافة للقواعد المعجمية والتركيبية ضرورة

1 - **أنطوان برمان**، بيان الترجمة، ترجمة عز الدين الخطابي، ضمن كتاب: في الترجمة والفلسفة السياسية والأخلاقية، ص 19.

2 - **بول ريكور**، عن الترجمة، المرجع السابق، ص 64.

3 - **أدوين غنتسلير**، في نظرية للترجمة، واتجاهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، ص 379.

4 - **Cordonnier Jean Luis,** traduction et culture, p 164.

5 - **ياسمين فيدوح**، إشكالية الترجمة، الترجمة في الأدب المقارن، ص 77.

إشراك المكونات الثقافية في معناها الواسع. لقد أشادت الباحثة ألمابعد الكولونيالية غياتاري سبيباك Gayatry Spivak، بالمساهمة العربية القيمة في مجال الترجميات (تاريخيا نستحضر دور كبار المترجمين العرب الذين كانوا يعملون في دواوين الملوك، كانت لديهم في الترجمة رؤية فلسفية مختلفة عن شلاياماخر الذي نستشهد كثيرا بآرائه. إننا نتذكر ذلك الحدث الرائع الذي قام به ابن رشد و توما الاكويني عند ترجمتهما لكتب أرسطو، حيث تبادلا بالتوالي قراءته باللغة العربية ثم باللغة اللاتينية، كما أن توماس الاكويني كان يقرأ كذلك ابن رشد باللغة العربية)[1]. لكن الباحث السيميائي امبرتو إيكو Umberto Eco بالرغم من إقراره بأهمية التجربة الترجمية عند العرب، فإنه مع ذلك يستحضر من زمن هذه التجربة الترجمية العربية، مثالا يفصح عن الفخاخ المعرفية التي واجهها ابن رشد، نتيجة لإغفاله للسياق الثقافي، (في الترجمة الأولى إلى العربية لكتابي البويتيقا والريتوريقا لأرسطو من قبل ابن رشد الذي كان يجهل اللغة الإغريقية، ولم يكن يعرف إلا قليلا من السريانية، يقرأ أرسطو من خلال ترجمة عربية من القرن العاشر، تعود بدورها إلى نسخة مترجمة إلى السريانية المعتمدة كذلك على نسخة يقال إن أصلها إغريقي)[2]. لقد كان نص أرسطو يمتلئ بكثير من الإحالات إلى المسرح الإغريقي مقرونة بأمثلة شعرية، هنا يستحضر امبرتو ايكو القصة الشهيرة التي كتبها الأرجنتيني بورخيس بعنوان)البحث عن ابن رشد la Busca de Averroès المنشورة في مجموعته القصصية (ألف Aleph)[3] يتخيل الكاتب الأرجنتيني في هذه القصة مقدار الصعوبة التي واجهها أبو الوليد ابن محمد ابن رشد، المعروف في الغرب بأبيروييس Averroès مع كلمتي الكوميديا والتراجيديا لأنهما كانتا مجهولتين في التراث العربي، حيث سيكتفي عند ترجمتهما بالعودة إلى مخزون الثقافة العربية، هذا ما تخيله بورخيس في قصته التي)يصور فيها الفيلسوف ابن رشد وهو يعمل على شرحه لأرسطو في منزله في الأندلس، مبلبلا بباعث من مفردتين لا يهتدي إلى فهم معناهما ولا تعينه المصادر المتوفرة لديه على ذلك، ألا وهما التراجيديا Tragoedia والكوميديا Comoedia من نافذة بيته يلمح في تلك الأثناء صغارا يقلدون المؤذن داعيا إلى الصلاة، لدى اقتراب المساء يذهب لزيارة صديقه فرج، وهناك يستمع إلى جاره أبي القاسم يصف ما شاهده في الصين، في مزيج من الخيال والحقيقة، يتحدث الرحالة عن أوراد سرمدية النمو، تحمل على أوراقها اسمي الله ونبي الإسلام وعن شجرة ثمارها طيور خضر،وعن أشخاص يحملون أقنعة قرمزية ويكونون سجناء، لكن لا أحد يرى قضبان سجنهم ويحاربون بسيوف من قصب، ويموتون ثم ينهضون من على الأرض من جديد،لدى عودته إلى منزله يخط ابن رشد في أوراقه أن التراجيديا هي فن المديح والكوميديا هي فن الهجاء)[4].

تؤكد دلالة هذا المحكي التخييلي على حدود الاعتماد على الترجمة المعجمية، لأن الترجمة ليست هي النقل اللغوي لنص من لغة إلى أخرى، بل هي علاقة امتلاك للآخر من خلال التفاعل مع محيطه الثقافي

1 - **Gayatri Chakravotry Spivak,** D’autres Pensées sur la traduction culturelle, In http://cip-cpnet/transversal/0608/spirak :الرابط

2 - **Eco. Umberto,** Dire Presque la même chose Expériences de traduction, p 193.

3 – **أمبرتو إيكو**، المرجع السابق، ص 194.

4 – **كاظم جهاد**، حصة الغريب شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب، ترجمة محمد أيت حنا، مراجعة المؤلف. اعتمدنا على هذا المصدر في ترجمة هذه الأقصوصة من الاسبانية التي قام بها كاظم جهاد ص 188.

وسياقات عالمه المعرفي والحضاري.كما أن تضمين المكون الثقافي في العمل المترجم قد يساعد على تقريب مسافة التباعد بين النص المترجم والنص الأصلي، أو كما قال الباحث عبد السلام بنعبد العالي: إن (مهمة الترجمة هي بالأساس توليد القرابة واستبعاد الغرابة في الآخر) [1]. يظهر ذلك جليا، من خلال الاهتمام الكبير الذي تخصصه الثقافة العربية لموضوع محدد كالصحراء والجمل، أو الثلج بالنسبة لمتكلمي لغات شمال أوروبا، حيث يستعصي على المترجم أن يجد متكافئات أو مترادفات لها فينعتها بالشذوذ والغرابة، وهناك بعض النصوص عند ترجمتها إلى اللغة المضيفة تفقد حمولتها الإيحائية الكامنة في اللغة الأصلية، التي يتقلص فائض قيمتها الدلالية عندما تنتقل إلى ثقافة أخرى. وهذه الخاصية يسميها أرنست بلوخ Ernest Bloch (الفائض اليوتوبي، الذي يمثل الأثر المضاف إلى النص الأجنبي)[2]، حيث نجد أن الدلالات الإيحائية المصاحبة لكلمة (الكلب) عند الشاعر العربي في مدحه للخليفة الأندلسي (أنت كالكلب في حفاظك للود) ليست حاضرة في كلمة (chien) في اللغة الفرنسية، التي لا ينظر متكلموها إلى (الكلب) بالنظرة الثقافية نفسها، كما أن البعد الديني باعتباره مكونا ثقافيا نجده مضمرا في الثقافة العربية الإسلامية، بينما نجده أقل حضورا في الثقافة الغربية الحديثة التي يغلب عليها التوجه الإنسي العقلاني. فإذا فحصنا على سبيل المثال مركبا اسميا (فتح الأندلس) أو (غزو الأندلس)، فإنهما يختلفان من حيث دلالتهما باختلاف متلفظهما، أو كما قال هومي بابا Homi Bhabha عند وصف أدائية الترجمة بوصفها تجليا للاختلاف وإظهارا له، (مميزا بالإشارة إلى أن كلا من Brot و Pain تقصدان الشيء ذاته وهو Bread، لكن نمطيهما في التدليل الخطابي والثقافي هما في صراع أحدهما عن الأخر، حيث يكافح كل منهما لإقصاء الأخر وإبعاده)[3]. يصدق هذا التحليل ألحجاجي على كلمتي (الفتح والغزو). ففي الجملة الأولى (فتح الأندلس) عندما يستعملها المسلمون، فإنها تعبر عن وجدانهم الحضاري ورسالتهم الدينية التي حملوها معهم إلى الأندلس، بينما تعكس الجملة الثانية (غزو الأندلس) التي يستعملها المؤرخون الأسبان موقفا يذكر بفترة المواجهة والحروب الصليبية، تفصح عن اعتزاز وفخر الأسبان بالانتماء إلى الأندلس المسيحية، التي ترى في الآخر المسلم مجرد مستعمر (بكسر الميم) جاء إلى الأندلس من أجل استغلال خيراتها.

يعتبر المفكر أنطوان برمان من أهم الباحثين الفرنسيين الذين مهدوا للمقاربة الثقافية للترجمة، عندما أكد على غياب علاقة التلاحم بين) النظرية Théorie والممارسة Pratique) التي تستبدل بالزوج (تجربة، تأمل Expérience /Réflexion) معتبرا أن الترجمة هي تأمل حول ذاتها من خلال طبيعتها Expérimentale؛ لذلك تتحول الترجمة إلى تفكير نقدي يسائل موضوعه ويعمل على نحت مفاهيم ومصطلحات جديدة، وذلك باعتبارها ممارسة تحتكم إلى التجربة.(هي في الأصل تأم-باعتبارها تجربة. وليس هذا التأمل وصفا انطباعيا للعمليات الذاتية لفعل الترجمة، كما انه ليس عبارة عن ميتودولوجيا)[4].

1 - **عبد السلام بنعبد العالي**، في الترجمة، ترجمة كمال التومي، تقديم ومراجعة عبد الفتاح كليطو، ص 65.

2 - لورنس فبنوتي، الترجمة، جماعات التلقي، اليوتوبيا، ترجمة نجوى إبراهيم عبد الرحمان، مجلة فصول، عدد،74 خريف 2008، ص 64.

3 - **هومي بابا**، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، ص395.

4 - **أنطوان برمان**، الترجمة والحرف، المرجع السابق، ص33.

لقد اعترف كثير من النقاد الثقافيين ومؤسسي النظرية ما بعد الكولولونيالية بالدور الرائد الذي قام به أنطوان برمان، في تأسيس ما يعرف حاليا (بالمنعطف الثقافي Le virage culturel) الذي يعد نموذجا للبحث عن العلاقات التفاعلية بين الثقافات interculturelles مع الآخر. (لأن جوهر الترجمة هو الانفتاح والحوار والهجانة واللاتمركز Décentrement)[1]، الذي يقابل المنعطف الثقافي المتوجه إلى الآخر عند أنطوان برمان، وهو ما يسميه بالمنعطف الاتيقي Ethique أو الأخلاقي (الذي يعتبر أن الترجمة بمثابة نوع من الاعتراف بالآخر كأجنبي غريب)[2].

من جملة مخارج هذه الإستراتيجية التي تجمع بين الترجمة والثقافة، ظهور نظرية النسق المتعدد Théorie Polysestème التي عمل أصحابها على استحضار البعد الثقافي للترجمة. لقد برز هذا الاتجاه النظري في عقد السبعينات داخل شعب الدراسات الأدبية بجامعة تل أبيب، مع عالم الترجمة إتمار إفين زوهار Itmar Even Zohar الذي توصل إلى تقعيد نموذجه النظري انطلاقا من أبحاثه التطبيقية لفرضية النسق المتعدد على الأدب العبري، التي تعتبر وجود تراتبية في العلاقات الأدبية داخل النسق، تشكل ما سماه إفين زوهار بالنسق المتعدد والمستوعب للأعمال المترجمة، محددا بذلك طبيعة العلاقة بينه وبين سائر مكونات النسق والقوانين التي تحكم هذه العلاقة وتحدد دورها على مستوى البعدين الآني والتاريخي، حيث (لا يمكن تصنيفها تصنيفا ثنائيا،إما أساسي وإما ثانوي،ولكنها تصنف على أنها متغيرة، اعتمادا على الظروف الخاصة الفاعلة داخل النسق الأدبي)[3]. لقد اعتمدت هذه النظرية على آراء الشكلانيين الروس وخصوصا أطروحات مؤسس الشعرية الأدبية التطورية العالم يوري تينيانوف Yoriy Tynyanov، الذي قعد لموقع النسق داخل التطور الأدبي ووظيفته المتغيرة التاريخية في علاقته بالأدب.

تحيل نظرية «النسق المتعدد» على المبدإ القائل بأن النص الأدبي لا يمكن أن يدرس كبنية معزولة ومستقلة كما ادعى غلاة الشكلانيين الروس، لأنه يمثل جزءا وعنصرا من العناصر المكونة للنظام أو النسق الأدبي. الذي يوصف بالدينامية المعقدة التي تربط بين النسق الأدبي وغيره من الأنساق الأدبية، فحسب نظرية النسق المتعدد فإن معايير نص الثقافة المستقبلة هي التي تحدد شروط تلقي (دلالة) الوحدات المعجمية والنصية المتضمنة في الترجمة.

لقد عرفت نظرية الترجمة الثقافية ازدهارا ملحوظا مع ظهور ثلة من الباحثين المنتمين إلى أصول جنوبية، هم في أغلبهم قادمون من بلدان المستعمرات الناطقة باللغة الانجليزية، تلقوا تعليمهم بأهم الجامعات الغربية والأمريكية، ثم صاروا بعد تخرجهم من أبرز الباحثين الأكاديميين، ومن أشهر أعضاء هذا الثلاثي المقدس، إدوارد سعيد Edward Said (الفلسطيني الأصل) وهومي بابا Bhabha Homi وغياتاري سبيباك Spivak Gayatri من الهند. وهم خير ممثلي نظرية ما بعد الكولونيالية، حيث ينطبق على ثلاثتهم ما قاله أحد النقاد الغربيين (إنهم تركيبة علمية، قد تكون أفضل المتاح على وجه الأرض)[4]؛ لكن المفارقة العلمية

1 – نفسه، ص20.

2 - **Antoine Berman,** L'Epreuve de l'étranger clôture et traduction dans l'Allemagne Romantique, p 16.

3 – **إدوين غينتسلر**، المرجع السابق، ص 282.

4 – **هومي بابا**، المرجع السابق، ص 447.

المقلوبة أن هؤلاء المفكرين المنتمين إلى الثقافة الإنجليزية يعتمدون في مرجعياتهم الفكرية على الفلاسفة الفرنسيين أو ما يعرف في المجال الأكاديمي (بالنظرية الفرنسية French theory). فإذا اقتصرنا على الأسماء التي تمثل علامات أيقونية في الدراسات ما بعد الكولونيالية، فإننا نجد أن إدوارد سعيد في الاستشراق كان يحاور مشيل فوكو في علاقة أبنية الخطاب بالسلطة، أما هومي بابا فكان يجمع بين مشيل فوكو وفرانز فانون وجاك دريدا، بينما توجهت غياتاري سبيباك إلى ترجمة (الكرامتولوجيا أو علم الكتابة) لجاك دريدا إلى اللغة الانجليزية وتطبيق نظرية علم النفس التحليلي لجاك لاكان على الإنسان (التابع)، لكن بالرغم من تأثيرات مصادر الثقافة الفرنسية على الفكر المابعد الكولونيالي، بقيت فرنسا التي كانت تمثل مركز الفكر النقدي شاردة عن مسايرة هذا (البراديغم) أو الإبدال الإرشادي الجديد، تعاند كل مقاربة نظرية ما بعد كولونيالية، ربما لأنها تذكرها بماضي الإرث الاستعماري.عن هذا الإشكال المعضل الذي يحتاج إلى التأمل والمدارسة، تصادف عند انعقاد ندوة علمية بمركز بومبيدو بباريس، كان يديرها أحد كبار المفكرين الأنجلوسكسونيين في الدراسات الثقافية ستيوارت هال Stuart Hall، حيث اتجه إليه أحد المثقفين الفرنسيين ليسأله عن السبب في غياب أو تجاهل الساحة الثقافية الفرنسية للدراسات الثقافية التي أنجزها ستيوارت هال ورواد مابعد الكولونيالية باللغة الانجليزية؟ وكان جواب ستيوارت هال عن هذا السؤال، لا يخلو من نكهة ساخرة، (أظن أن هذا السؤال يجب أن يوجه إلى الفرنسيين)، ثم تابع جوابه، (أعتقد أنه يوجد عند كل القوى الاستعمارية رغبة قوية من أجل النسيان، أو من أجل صناعة وإنتاج نسيان الماضي)[1] الاستعماري.

بالنسبة للدراسات الترجمية الما بعد الكولونيالية نجدها قد نهجت في مجملها منهاج النظرية التفكيكية وما بعد البنيوية، من خلال التركيز على نقد الثنائيات التقليدية كالأصل والهدف، لأن هذين المصطلحين عند ترجمة الأدب ألما بعد الكولونيالي المكتوب باللغة الفرنسية، نلاحظ إصرارا عند كتابه على تكسير مركزية اللغة الكولونيالية في علاقتها باللغات الشفاهية وبذلك يعيد مثقفو ما بعد الكولونيالية التعادل والتوازن بين اللغة المهيمنة (بكسر الميم) واللغات المهيمن عليها وخلخلة التمييز بين (أعلى/ أدنى الذي يبنى بمفاهيم مستمدة من البلاغة والفصاحة التي يعتبرها تكنولوجيا حاسمة في السيطرة الكولونيالية على المجتمعات)[2]، وتنعكس هذه العلاقة التقويمية على طرائق توظيف نصوص أصلية تنتمي إلى لغات محلية (الدوارج- الأمازيغية- العربية) ضمن المتن التخييلي. وهكذا يتحول النص الإبداعي ألما بعد الكولونيالي المكتوب باللغة الفرنسية (الطاهر بنجلون، محمد خير الدين، كاتب ياسين، أسيا جبار، عبد الوهاب المؤدب) إلى مؤلف مترجم يتجول بين لغات متعددة، في هذا السياق يشير الباحث بيل أشكروفت Bill Ashcroft إلى هذه العلاقة، طارحا قضية مدى ملاءمة اللغة المستوردة (في وصف خبرة المكان في مجتمعات ما بعد الكلولونيالية، كما لاحظ ماكسويل التشابه القائم بين هذه المجتمعات في استخدامها لغة غير أصلية كانت دائما وإلى حد ما (غريبة) عن ذلك المكان)[3]. والملاحظ في هذا الصدد أن الكتاب باللغة

---

1 - **Eltran Zubunyan,** Repenser les cultures studies et les théories Postcoloniales dans leur version Fra - çaise critique d'art Revues org 994 الرابط

2 - **دوجلاس روبنسون**، الترجمة والإمبراطورية، مرجع سابق، ص 101.

3 - **بيل اشكروفت**، غاريت غريفيث، هيلين تيفين، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، ص 51.

الفرنسية، جلهم ينتمون إلى بيئات ولغات تتسم غالبا بالازدواجية والتعدد اللغوي، كالكاتبة أسيا جبار التي توظف في كتابتها باللغة الفرنسية اللهجة العربية الدارجة والأمازيغية، أو في حالة الكاتب الأنتيلي ديريك ولكوتWalkott Derek والروائي العالمي سلمان رشدي Salman Ruchdi والكاتب النيجيري شينوا أتشيبيAchebe Chinua الذين زاوجوا في كتاباتهم بين تراث الثقافة المحلية والعالمية.

بالنسبة للكتاب ألما بعد الكولونياليين، قاموا بنقل الترجمة من معناها التقليدي إلى المعنى الاستعاري، (لأن الترجمة والاستعارة مستمدتان من اللاتينية أو اليونانية وكانتا تستخدمان كمترادفتين تقريبا في التراث البلاغي الممتد من العصور القديمة وحتى النهضة). ولهذا يفضل بعض الباحثين النظر إلى الترجمة كعملية انتقال بالمعنى المادي للأشخاص من لغة إلى أخرى أو من ثقافة شفهية إلى ثقافة عالمة، لقد كانت غياتاري سبيباك واعية (بأن الذات – ذات ما بعد الاستعمار تعيش بالفعل داخل الترجمة أي أن التاريخ والسياسة والفن والأدب في الثقافات الفطرية قد شوهتها إلى حد بعيد لغة السلطة المستعمرة ومؤسساتها حتى انطوت هوياتهم الخاصة في تاريخ آخر عبر عملية مزج بين هذه العوالم المتعارضة. وبذلك تتحول لعبة الترجمة عند المبدع ألما بعد الكولونيالي إلى عملية انتقال بالمعنى الاستعاري، الذي صاغه الروائي الهندي سلمان رشدي بواسطة تعبير بليغ (بما أننا نقلنا إلى أماكن قصية عن الأماكن التي شهدت ولادتنا، فقد صرنا مترجمين (بفتح الجيم)، وهي حالة هذا المبدع الذي تترجم وتنتقل كتاباته إلى لغات أخرى فيتحول معها إلى كائن مؤول ومترجم، في هذا السياق تورد الباحثة سامية محرز نموذجا عن السيطرة الثقافية، من خلال استعراض تجربة التعلم التي عاشها الشاعر وعالم الاجتماع المغربي عبد الكبير ألخطيبي ونشأته ثلاثية اللغة، حيث نلاحظ انه يقيم تراثيا بين لغاته هذه، (اللهجة المغربية التي يتكلم بها في البيت،والعربية الفصحى التي لا تتعلم إلا للأطفال المسلمين في المدارس القرآنية، ولغة المستعمر (بكسر الميم) الفرنسية المفروضة، التي تعلم في المدارس الفرنسية). لقد انتقل المثقف المابعد الكولونيالي من تلك المقاربة المضادة التي تعتمد على المواجهة بين المستعمر من جهة والمستعمر(بفتح الميم).والتصدي لآثار المرحلة الاستعمارية عبر تخطي و(مواجهة المحكية القومية) التي تم اختلاقها إبان فترة الاستعمار،مؤمنا بكون فائدتها في مقاومة الاستعمار تنقلب بعد جلائه إلى مضرة، ذلك أن تأبيد هذه المحكية (القومية) قد يجر معه كل أشكال الانغلاق والتعصب لأنها غالبا ما تقدم للشعب ألمعني، صورة مشوهة ومضخمة عن تاريخه وانجازات ماضيه)؛ والدليل على ذلك ما انتهت إليه ثورة المليون شهيد الجزائرية التي ما زالت لحد الآن تجتر ماضيها المجيد، في هذا السياق نجد المفكر الهندي هومي بابا يراجع مفهوم النضال والمقاومة بالمعنى الذي كان سائدا في المرحلة الكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية عن طريق توليد مفهوم آخر هو الهجنة Lhybridite الذي يمثل حسب رأيه هوية جديدة،يمكنها أن تؤسس لفضاء ثالث Tiers Espace أو فضاء بيني مخلل يوجد بين حدود الثقافات، فالهجنة عند هومي بابا (حركة ترجمة تبقى أسئلة الهوية والانتماء مفتوحة دوما على التفاوض Negociation بين اللغات والثقافات وعلى أن تطرح من جديد ومن مكان أو زمان آخرين، هو زمن الحاضر الذي يمثل عيشه فنا قائما بذاته، إن التهجين بالنسبة لي ذلك (الفضاء الثالث)، حيث يسمح بإمكانية ظهور مواقف أخرى، ووضع مؤسسات جديدة للسلطة وتدشين مبادرات سياسية تنفلت عن المعنى السائد ولا تخضع له، لكن الفضاء الثالث أو التهجين، يعاند كل محاولة للتمثيل Irrepresentable، ويتحول بهذا المعنى إلى مرادف لمصطلح الحافة أو الحد الذي يفصل بين مجالين مختلفين، معلنا بذلك عن

بداية الانتقال إلى فضاء آخر (فالفضاء الثالث، على الرغم من كونه غير قابل للتمثيل بحد ذاته، هو الذي يشكل شروط النطق الخطابية التي تضمن ألا يكون لمعنى الثقافة ورموزها أية جدة أصلية أو ثبات أصلي، وهو الذي يضمن أن الدواليل ذاتها يمكن تملكها وترجمتها، وإعادة تأريخها وقراءتها من جديد، حيث لا يمكننا أن نرجع هذا الفضاء الثالث، لا إلى الذات ولا إلى الآخر، لا إلى الأصل ولا إلى النص المستهدف، لأن الثقافات كما يقول هومي بابا (يستحيل أن تكون متوحدة في حد ذاتها ولا ثنائية ببساطة، كما هو الحال في العلاقة بين الذات والآخر). وعوضا عن ذلك، يبقى الغرض من التهجين أو الفضاء الثالث، خلخلة النظام الكولونيالي وتقويضه والانتماء المزدوج إلى ثقافتين، أو ربما عدم الانتماء إليهما والبقاء (خارج المكان)، وهو ما يمنح الأشخاص نوعا من الابتعاد وأخذ المسافة والتواجد في وضع بيني أو خلالي، يمنحهم فرصة إصدار موقف نقدي والانتماء إلى أفق هوية مركبة، ليست بالضرورة مجرد خليط تركيبي بين عنصرين مختلفين، بل هي فضاء للتبادل والهيمنة والمزج اللغوي والتفاوض من خلال الانفتاح على أكبر عدد من وجهات النظر ومن الأدوات المنهجية والنظرية والفلسفية كما أنها في الآن نفسه، موقع السلطة التي بزغت فيه الهويات الوطنية ومساءلة السياسات اللغوية والثقافية، وهي كذلك مجال الخروج من أسر الكولونيالية والولوج إلى موقع جديد لبناء علاقة مغايرة مع الآخر ينمحي فيها المركز والأصل الأصيل وما بينهما من استقطاب وثنائية ضدية، سعيا إلى ذلك الفضاء (الذي يدفع المعرفة والثقافة قدما وييسرهما) كما أكد على ذلك، الباحث الما بعد الكولونيالي ثائر ديب.

المصادر والمراجع

أ- العربية

1 - الكتب

- **أدوين غنتسلير،** في نظرية للترجمة، واتجاهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2007.
- **أنطوان برمان،** بيان الترجمة، ترجمة عز الدين الخطابي، ضمن كتاب «في الترجمة والفلسفة السياسية والأخلاقية»، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2004.
- **بول ريكور،** عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات دار الاختلاف 2008.
- **بيل اشكروفت، غاريت غريفيت، هيلين تيفين:** الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2006.
- **دوجلاس روبنسون،** الترجمة والإمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة 2005.
- **جورج ستاينر،** الترجمة كشرط إنساني، ترجمة حميد العواضي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع 2009.
- **شارل أندري جوليان،** إفريقيا الشمالية، القوميات الإسلامية والسيادة الفرنسية، ترجمة المنجي

سليم وآخرون، مراجعة فريد السوداني، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.

– **روبرت يونغ،** أساطير بيضاء، كتابة التاريخ والغرب، ترجمة أحمد فؤاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2009..

– **عبد الفتاح كليطو،** لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء1995.

عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، ترجمة كمال التوم، تقديم ومراجعة عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر 2006.

– **فرانز فانون،** بشرة سوداء، أقنعة بيضاء، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت 2004.

– **كاظم جهاد،** حصة الغريب شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب، ترجمة محمد أيت حنا، مراجعة المؤلف، منشورات الجمل 2011.

– **هومي بابا،** موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المشروع القومي للثقافة، القاهرة 2004.

– ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة، الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، 2009.

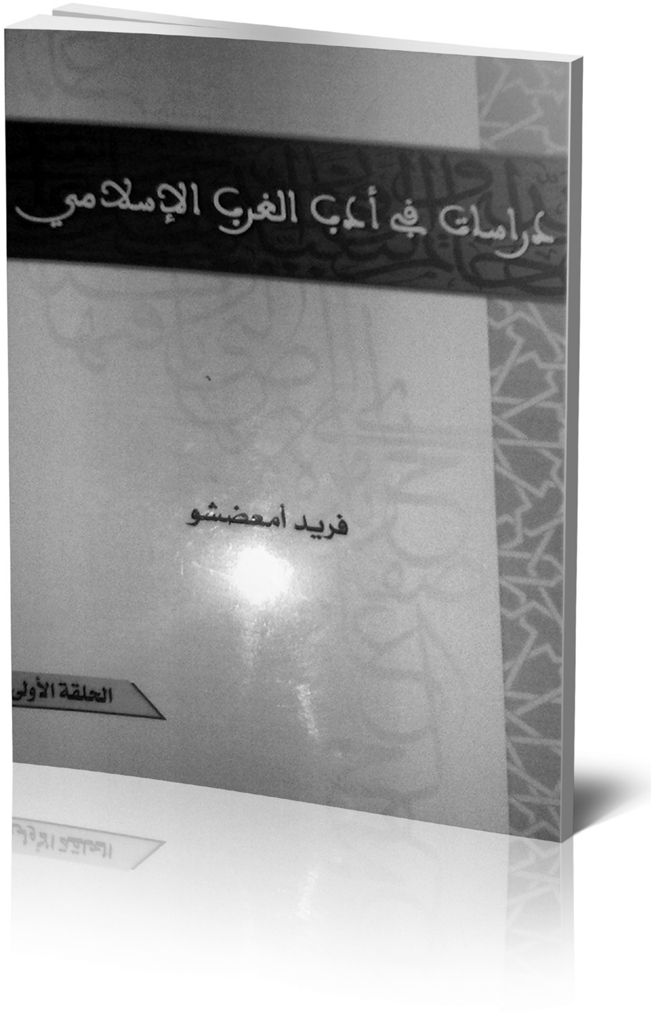
2 – المجلات

– **فصول،** لورنس فبنوتي، الترجمة، جماعات التلقي، اليوتوبيا، ترجمة نجوى إبراهيم عبد الرحمان، عدد 74، خريف 2008.

– المجلة الأدبية **Magazine Littéraire** عدد خاص، جورج ستاينر، العدد 454، يونيو 2006.

ب – الأجنبية

- **Antoine Berman,** L'Epreuve de l'étranger clôture et traduction dans l'Allemagne Romantique, ed. Gallimard Paris 1984.
- **B.L. Whorfm,** Linguistique et Anthropologie, ed. Denoël, Paris 1956.
- **Cordonnier Jean Luis:** traduction et culture, Paris Hitier / Dédier 1995.
- **Eco. Umberto,** Dire Presque la même chose Expériences de traduction, éd. Grasset Paris 2003.
- **Georges Mounin,** Les Problèmes théoriques de la traduction, éd. Gallimard, paris1963.
- **Jacques Derrida,** Dés Tours de Babel in Psyché l'inventions de l'autre, Galilée, Paris 1986.
- **Roman Jakobson,** Aspects Linguistiques de la traduction, in Essais de linguistique Générale, trad. Nicolas Ruwet, ed. Minuit, Paris 1963.
- **Roland Barthes,** Leçon, Ed. Seuil, Paris.


دراسات في أدب الغرب الإسلامي
فريد أمعضشو
الحلقة الأول

حدود الترجمة والإبداع

حسن بحراوي[1]

هل يكون المترجم مبدعا؟ يصدع إدمون كاري بحقيقة مرة ربما ما زالت إلى اليوم لصيقة بوضعية المترجم وذلك عندما يصرح: «إننا مهما اعترفنا للمترجم بالتمكن والحِرفية بل وبالعلم، فإننا عندما نقول: «فن الترجمة» فنحن نفكر – في الحقيقة– في نوع من المهارة اليدوية» (Cary: 1956.15).

ويبدو هذا التصنيف من أول وهلة موروثا عن تلك الأزمنة التي كان يُحتقر فيها العمل اليدوي في الوقت الذي كان يجري فيه الإعلاء من شأن العمل الذهني. ومع أن التاريخ قد عالج من تلقاء نفسه هذا التفاوت بين اليدوي والذهني، وأعاد تقييم العطاء الإنساني من منظور نوعية الجهد المبذول، وليس من زاوية القيمة الاعتبارية، فإنه ما زال هناك الكثير مما يجب عمله لتجسير الهوة بين مختلف الأنشطة البشرية التي تبرز فيها مواهب الإنسان الفنية كيفما كان نوعها، بما فيها الترجمة التي يهمنا أمرها الآن.

وإذا افترضنا، كما يليق بالمقام، أن الترجمة ممارسة على هذا الجانب أو ذاك من الفنية، وبما أن الفن يعني عموم الإبداع، فأي شيء يبدعه المترجم عندما يباشر نقل نص من لغة إلى أخرى؟

إن أول ما يتبادر للذهن عندما نهتم بهذا المشكل هو مقارنة المترجم مع الكاتب. فهل يكون المترجم نوعا خاصا من الكُتاب؟ الأول شخص ذاتي واقعي مُعلَن يترجم أفكاره الخاصة، والثاني كائن لاحق له في الظهور لأنه يترجم كلمات وعبارات جرى إبداعها في لغة وثقافة مختلفتين.

والواقع أن محاولة إبراز القرابة بين المترجم والكاتب ليست وليدة اليوم، فمنذ زمن سحيق كان المترجم قد انساق وراء طموح أن يصبح كاتبا بلسان الآخرين، ومع مرور الوقت سيكتشف أنه إنما يجري وراء سراب، ذلك أن لا أحد كان يجرؤ على الاعتراف له بهذه الصفة البالغة التواضع.

ويبين فاليري لاربو في كتابه الذي كرسه للحديث عن شيخ المترجمين سان جيروم (Larbaud: 61) كيف دفع التواضع بالمترجم إلى التخلي عن حلمه في أن يصبح كاتبا ليكرّس جهوده لهذه المهنة ناكرة الجميل. وهكذا، فإذا كان ليس من التدقيق في شيء أن ننطلق من طرح مسألة الاختلاف في طبيعة انشغالات كل من الكاتب والمترجم، فإنه يظل من المفيد للباحث أن يواصل تقليب جوانب المسألة أملا في إقرار حق المترجم الضائع وسعيا إلى جبر الأضرار التي تلحقه من ذلك التمييز المجحف.

وتنويعا على هذا الصعيد الذي يقارب علاقة المترجم بالكاتب، يرى أحد المشتغلين بترجمة الروائي

1 – أستاذ الأدب الحديث، جامعة محمد الخامس، الرباط.

الروسي دوستويفسكي أن المترجم هو لسان المؤلف في اللغة الأجنبية، ولذلك يمكن اعتباره خادما مخلصا بهذا القدر أو ذاك للمؤلف حين يعبّر عن أفكاره بكلمات ليست هي كلماته هو، وفي لغة ليست هي لغته الأصلية. وبناء على هذا الافتراض يتعين على المترجم أن يظل وفيا لـ «سيّده» حتى في الحالات التي يبدو فيها هذا الأخير قد غادر منطقة التشارك واللقاء، فمثلا عندما يلجأ مؤلف ما إلى الغموض لتحقيق غاية معينة ينبغي على المترجم أن يحترم رغبته ويتابعه فيما ذهب إليه من دون أن يسعى إلى التفسير أو التأويل، لأن من شأن هذا الصنيع من قِبل المترجم أن يفيد الترجمة ويساعد المؤلف الأصلي في الحفاظ على طابعه الخاص الذي قد لا يكون جيدا بالضرورة. ونحن لا نعدم الأمثلة التي تشخص هذا الوضع وتعطيه مظهر الواقعة الملموسة، فهناك مثلا اعتقاد راسخ لدى العارفين باللغة الروسية، مفاده أن دوستويفسكي كان يكتب بشكل رديء في لغته، ولكن رواياته في اللغات الأجنبية تعتبر روايات جيدة بفضل تدخّل المترجمين الذين أعادوا إبداعه في لغاتهم إلى درجة أنه لم تبق هنالك علاقة كبيرة بين المؤلف الروسي ونسخته المترجمة (ماركويز).

ونستخلص من ذلك أن الأمانة هي المحافظة للكاتب الأصلي على طابعه الخاص، أي عدم تجميله أو تقبيحه، وإنما الوفاء لجوهره القائم في أصل لغته وثقافته.

إن الاعتراف للكاتب بأنه يعمل بصورة خلاقة على صناعة الكلمات والأفكار والصور والعواطف... إلخ يحتم علينا الإقرار بأن المترجم يعمل على إقامة علاقات التكافؤ بين الكلمات والأفكار والصور العائدة إلى الأصل وتلك التي يعيد إنتاجها ضمن ترجمته، فما ينجزه ويوقّعه ليس هو النص الذي لا ينازع في انتسابه إلى المؤلف، ولكن أساسا نوعا من معادلة النص المترجم مع نص المؤلف.

وقد كان إدمون كاري أحد كبار المنتصرين لدور المترجم بوقوفه في طليعة المبشرين بخطورة المهمة المنوطة به، عندما أكد أن الترجمة «عمل صعب وخطير، ويتطلب فنية عالية، وليس تكرارا حرفيا أو مهارة عقيمة أو نقلا ميكانيكيا، فعبر الكلمات والعبارات التي تبلور عالما من الفكر والعواطف والوجود يقود المترجم قارئه لاكتشاف عالم جديد والدخول إليه (Cary: 1956.16).

ومن هنا فالترجمة تقتضي من المترجم أن يكون قادرا على الإمساك بدقائق الكلمة وحركة الفكر، والقدرة على إيصالها للقارئ. وهنا يبرز ليس فقط تقنية بل فن المترجم (Ibid: 18).

وغير بعيد عن هذا السياق المنصف لعمل المترجم يرى دالامبرت أن «المهمة الوحيدة للفن تقريبا هي التعبير بأسلوبنا الخاص عن أفكار ليست لنا»، ولعل هذه هي الصيغة المعاصرة للأطروحة الأرسطية الشهيرة حول المحاكاة كمصدر للإبداع. وهو يبني على هذا الاعتقاد رأيه في أننا إذا بوّأنا الكتاب المبدعين الصف الأول الذي يستحقونه، فعلينا أن نضع المترجمين الممتازين مباشرة بعدهم، أي فوق أولئك الكتاب ذوي الطريقة الخالية من كل موهبة. ولكنه يأخذ على المترجمين كونهم هم المسؤولون عما يشوبهم من دونية سببها ما يفرضونه على أنفسهم من الاقتصار على أن يكونوا مجرد نقلة copistes عوض أن يكونوا أندادا ومنافسين للمؤلفين الذين يقومون بترجمتهم.

ولتوضيح ذلك يقدم لنا مقاربة تبدأ ببيان التشابه القائم بين المترجم والكاتب على اعتبار أن كلا

منهما يستعمل موهبته للتعبير عن أفكار ليست له، وتنتهي بإقرار الاختلاف الذي يشخصه المقدار المتغاير للحرية المتاحة لكل منهما. فبينما الكاتب سيد نفسه في ما يقوله والكيفية التي يعبّر بها، فإن المترجم يكون في وضع المضطر على عدة مستويات، فهو مجبر على السير باستمرار على خطى غيره متعقبا طريقا ضيقا ومنزلقا وليس من اختياره قطعا، مما قد يضطره أحيانا إلى الانحراف خارج الجادة لكي يمنع نفسه من السقوط.

وتأسيسا على ذلك، فإن دالامبرت يناشد الناقد العادل بألا يكتفي بإبراز سقطات المترجم، وإنما بأن يرشده إلى الكيفية التي يتجنب بها السقوط إذا لم يكن بوسعه أن يمهد الطريق أمامه (D'Alembert: 26.28).

وسوف نرى أن هذا التكافؤ الضدي ambivalence (التشابه والاختلاف) سيمثل المظهر الملازم لمعظم المناولات التي عالجت الجانب الإبداعي في الترجمة بحيث ظلت تتأرجح بين الاعتراف للمترجم بصفة كاتب، وإن من أدنى الدرجات، وبين الضن عليه بأبسط مقدار من الاعتبار الذي لا شك في أنه يستحقه بوصفه، على الأقل، كاتبا ثانيا.

وتطويرا لهذا النقاش القائم بين المنظرين بصدد المقارنة بين عمل المترجم وعمل المبدع، نقف على خلاصة أساسية وهي واقع أن الأول مقيد لأنه يتبع ولا يبدع، وكون الثاني حرا في إنطاق قلمه بما يعن له دون إملاء من أحد؛ وفي هذا المعنى يوجد مكان للكاتب والمترجم العربي المعاصر يطرح فيه مساهمته في توضيح طبيعة هذه العلاقة المفترضة بين المترجم والكاتب، وخاصة من جهة كون المؤلف يشتغل بكامل الحرية وكما يحلو له، بينما المترجم يكون عليه أن يبقى محصورا في كلام المؤلف ومعانيه لا يبرحها للتعبير عن مراده الشخصي.

فهذا أحمد حسن الزيات يقول في بيان أسباب هذا الوضع: «لأن المؤلف ينقل مباشرة من ذات نفسه إلى ذات قلمه، أما المترجم فإنه ينقل من لغة تخالف لغته كل الاختلاف في تأليف الجملة، ونظم الأسلوب، وتصوير الطبيعة والبيئة على مقتضى التربية والعقلية والحضارة، فجهده الأول تطويع اللغة العصية لقبول المعاني الأجنبية قبولا لا يظهر فيه شذوذ ولا نشوز، وجهده الآخر اندماج فيمن يترجم عنه، فيشعر بقلبه، وينظر بعينيه، وينطق بلسانه، وبهذا التطويع وهذا الاندماج يتحقق الصدق في التعبير والأداء، ويكون المؤلف والمترجم كالشخص وصورته في المرآة» (خورشيد:10).

ونحن نفهم من كلام الزيات ما غاب عنا حتى الآن، أي ضرورة أن يستعيض المترجم عن الإبداع الذي هو مطلب كل إنتاج ذهني، بما يسميه التطويع والاندماج أي تذويب المسافة (في الحقيقة المسافات) التركيبية والتعبيرية وحتى الذوقية القائمة بين اللغات والثقافات.

وإذا قبلنا بمبدأ تحطيم المسافة كرهان للمترجم في مواجهة تحدي النص الأجنبي، فليس علينا أن ندخله مدخل امتحان القوة بين طرفين متجابهين، وإنما علينا أن نفترض توفر نوع من «التعاون العاطفي» بين المترجم والمؤلف الأصلي إذا ما أريد للترجمة الأدبية أن تكون منسجمة ومتفوقة (أسعد:18).

وهذه الحاجة إلى وجود «علاقة حميمية» بين المترجم والمؤلف هي التي أكدها كاري وأبان عن الدور

الذي بوسعها أن تلعبه في إقامة علاقات التكافؤ بين العالمين العائدين لكل من المترجم والمبدع. وبالنسبة لكاري فإن الوجود المسبق لهذه الحميمية بين العالم الداخلي لكل من الكاتب الأمريكي إدغار ألان پو ومترجمه الشاعر الفرنسي شارل بودلير هو الذي سمح لهذا الأخير بأن يقدم تلك الترجمة النموذجية لحكايات (پو) العجيبة (بغض النظر كما يقول عن بعض الأخطاء التقنية..) وليس قيمة الكاتب في حدّ ذاته، وهذا تاريخ الترجمة يخبرنا بأن هناك بعض الكتاب الكبار قدّموا ترجمات لا قيمة لها، كما يلقننا درسا ثمينا مفاده أننا لا نترجم دائما بنفس النجاح كل المؤلفين وكل النصوص (Cary: 1956.18).

وهذا التاريخ نفسه يزيد في تأكيد أهمية العلاقة، مهما كانت أثيرية، التي قد تجمع المترجمين الكتاب بمن قاموا بترجمتهم تحت تأثير العاطفة الأدبية أو الزمالة الروحية. بل ولعل وجود هذا التواشج في حدوده الدنيا والمعقولة هو صمام الأمان في كل عملية ترجمة، أما وسيلته الأساسية فهي تعرف المترجم على المؤلف الذي يقوم بترجمته سواء أكان حيا أم ميتا.

ولدينا العديد من الأمثلة التي تشخص هذا الوضع، مثل تلك الإنجازات الترجمية التي قام بها العديد من الكتاب الكبار، والتي وإن كانت متباعدة وينقصها الانتظام في الزمان والمكان، فإنها تحمل دلالة على أهمية الصداقة الأدبية في تخليق الترجمات والحث على المزيد منها؛ فقد ترجم ليرمنتوف لسيرفانتيس ورابلي، وترجم دوستويفسكي نصوصا من بلزاك، وترجم تولستوي قصصا لموباسان، وترجم تورجنيف قصصا لفلوبير..إلخ (Fosty: 109).

ومع ذلك فقد وُجد مَن يقول، مثل ريتشارد هوارد، إن «رعب الخيانة» يكون أكثر حضورا عندما يكون المؤلف على علاقة بالمترجم، لكن معظم المترجمين يتفقون على أن معرفة المؤلف مفيدة بلا شك لنجاح الترجمة، والأمثلة على ذلك لا تعوزنا: فعندما كان ويليم ويفر يترجم رواية «اسم الوردة» إلى الإنجليزية سافر مرارا إلى مدينة بولونيا الإيطالية للتشاور مع مؤلفها أمبرطو إيكو، كما شجعت علاقة الصداقة بين المترجم راباسا والكاتب الأرجنتيني خوليو كورتازار على التصرف في العنوان الإنجليزي لإحدى رواياته الذي وافق عليه المؤلف نفسه، ومكنت الصلة الودية بين المترجم ريتشارد هوارد والناقد الفرنسي رولان بارت من عقد لقاءات تشاور مشابهة، وفي ذلك الشأن يقول هوارد: «لا أزال أجد نفسي أوجه أسئلة إلى رولان بارت حتى بعد وفاته..»(ليمان: 137).

ومع أن المترجم يُعترف له بدوره في عملية النقل هاته، بغض النظر عن كونه كاتبا أم لا، فهو لا يلقى بوصفه مترجما نفس الاهتمام والاعتبار اللذين يناله المؤلف. بل قد يجري حتى إغفال ذكر اسمه على غلاف الترجمة كما حدث مع العديد من المترجمين الكتاب، ومنهم بودلير الذي تجوهل ذكر اسمه في الطبعات الأولى لترجمته لقصص إدغار ألان پو إلى الفرنسية (أسعد: 19).

وإذا ما نحن عدنا إلى سياقنا الأصلي الذي نروم فيه مقارنة حدود إبداعية المترجم، أمكننا أن نعثر عند أبي عمرو الجاحظ على بعض تلك الأسئلة التي كان سباقا إلى طرحها ومناقشتها بكل ألمعيته المشهود له بها.

فبالنسبة إليه، ليس هناك إمكانية لمقايسة المترجم بالحكيم، أي الكاتب الأصلي الذي ينقل عنه، اللهم إذا كان الأول قادرا على أداء «خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيات حدوده».

وهو الأمر الذي يفترض فيه، حسب الجاحظ دائما، «أن يكون في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه».

وربما أمكننا، من أول وهلة، أن نأخذ على رأي الجاحظ شديد انتقاصه من همة المترجم وصريح النكران لجميله، وبالتالي خلوه من أدنى التفاتة إلى العناء الذي يكابده في محاولته أداء أفكار الآخرين والعبارة عنها في لغته، ولكن ليس في وسعنا أن نواجهه بعكس ذلك لأن الأمثلة تعوزنا، خاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، عن المترجم الذي يطاول المؤلف فكرا وأدبا، مقابل شيوع نموذج المترجم الأدَواتي ذي الطموح المحدود والمعرفة المتواضعة، ومنهم هؤلاء الذين استشهد بهم الجاحظ عند طرح تساؤله الاستنكاري: «فمتى كان ابن البطريق وابن ناعمة وابن قرة وابن فهر وابن المقفع مثل أرسطاطاليس، ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟» (الحيوان. ج1. 75-76).

ومن الواضح أنه، باستثناء ربما عبد الله بن المقفع الذي أتيح له أن يحقق إشعاعا ووضعا اعتباريا خاصا بفضل مؤلفاته الأصلية غير المترجمة، فإن تلك الزمرة من النقلة الأوائل ارتضوا لأنفسهم أن يكونوا مجرد مترجمين لفكر الآخرين وناسخين لمنطوق كلامهم، ولذلك سرعان ما غمرهم النسيان، بينما بقيت أسماء المؤلفين الأصليين خالدة عبر العصور.

وسنلاحظ بأن الموقف الذي يتبناه الجاحظ هنا هو الذي سيظل، مع تغيرات طفيفة، مهيمنا لدى مُنَظِّري العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث استمر النظر إلى الترجمة كممارسة ثانوية لا يمكنها أبدا، عندهم، أن تكون مساوية في القيمة للنص الأصلي، مع ما يترتب عن ذلك من نتيجة بدهية هي عدم مساواة المترجم بالمؤلف.

وقد ساهم المترجمون أنفسهم في انتشار ورسوخ هذه النظرة إلى الترجمة والمترِجم عندما قنعوا بالقيام بدور التابع، الذي يكتفي بإعادة صياغة ما جرى إبداعه في لغة أخرى، من غير طمَوح يذكر إلى مضاهاته أو مطاولته، بوحي من مبدإ التواضع، الذي دأب المترجم على الأخذ به كلما تعلق الأمر بمقارنة الأصل بالترجمة والمؤلف بالمترجم.

وتحت تأثير هذه الرؤية المعيارية التي تجعل من التأليف مركزا، ومن الترجمة هامشا ومحيطا، أي ممارسة ثانوية، سوف تزدهر العديد من الأدبيات المقللة من شأن الترجمة كمظهر من مظاهر الإبداع، والتي ترضى لها بموقع الدرجة الثانية شعريا واجتماعيا.

وسوف يعمل أحد معاصرينا، وهو هنري ميشونيك (Meschonnic: 1973)، بكل النباهة و الذكاء اللذين مكّنه منهما اشتغاله الطويل على الشعريات المختلفة، على طرح علاقة الترجمة بالكتابة بطريقة قصد من ورائها ترجيح صلة التماثل والمشابهة بين الممارستين، وهو يقيد هذه العلاقة ببعض الشروط التي ترهن تصوره للترجمة باعتبارها إبداعا يضاهي الأصل، وفي مقدمتها المحافظة على العلائق نفسها بين ما هو مميز في الأصل وما هو مميز في لغة الوصول أي الترجمة، وعنده كذلك أن النموذج الذي يستجيب لهذا المعيار هو شاطوبريان في ترجمته للفردوس المفقود لميلتون، ثم هناك كذلك مسألة الانزياح من اللغة الشعرية إلى اللغة البراغماتية والذي لا ينبغي أن يبرز في الترجمة إلا إذا كان حاصلا في الأصل نفسه وهكذا.

على أن الجديد حقا لدى ميشونيك في هذا السياق هو بعض تلك التحديدات التي تنظر إلى الترجمة كقيمة مضافة للكتابة نفسها، بمعنى أنها داخلة في علاقة نوعية معها وليست ممارسة طفيلية على هامشها، وخاصة ذلك التحديد الذي يرى أن «المترجم الذي ليس سوى مترجم لا يعتبر مترجما وإنما هو محض واضع مقدمات، لأن الكاتب وحده يعتبر مترجما».

والواقع أن هذه الرؤية الجديدة للمترجم باعتباره مبدعا، التي يبشر بها ميشونيك ليست جديدة تماما، فنحن نعثر على جذورها الأولى الصامتة لدى الرومان، ثم تبلورت جزئيا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة بانخراط فئات من الكتاب والشعراء البارزين في مضمار الترجمة وإنتاجهم روائع ضاهت الأصول، بل وغطت على إبداعاتهم الشخصية أحيانا من أمثال هولدرلين ونيرفال وشاطوبريان. ولكن الفيلسوف ومنظر الترجمة الألماني والتر بنيامين هو الذي يعود إليه الفضل في وضع هذه العلاقة، بين الترجمة والإبداع، موضع تحليل عميق ومنتج يبدؤُه باتخاذ موقف مبدئي هو رفض كل تراتبية بين الكاتب والمترجم.

ولعل بنيامين قد ورث هذه الفكرة عن الرومانتيكيين الألمان وإن كان لم يعرف عنهم انشغالهم الكثير بتحليل إواليات الترجمة أو الانكباب على التنظير لها، ومن هنا ربما شيوع الحدوس والانطباعات فيما بينهم، ومنها على الخصوص ذلك الاعتقاد الرائج في أوساطهم أن كبار المترجمين لابد أن يكونوا كتابا كبارا، وأن صغار المترجمين هم بدون شك كتاب من درجة أدنى.

على أن هذا الربط الجدلي بين شخصية الكاتب والمترجم إلى هذه الدرجة من التمازج والتداخل، والذي أعاد إنتاجه ميشونيك بكثرة إلحاحه على المماثلة بين الكتابة والترجمة، يمكن الاعتراض على صِدْقِيته بالاستناد إلى بنيامين نفسه الذي إليه يعود الفضل في ترويج هذه المعادلة، وذلك باتخاذ أمثلة من الرومانتيكيين الألمان ذاتهم.

فلوثر، مترجم الكتاب المقدس، وفوس وشليغل مترجما المسرح الإغريقي وشكسبير، هم مُهِمُّون حسب بنيامين كمترجمين أكثر منهم ككتاب بصورة إجمالية، بينما أدباء راسخون مثل هولدرلين وشتيفان جورج لا ينظر إليهم كذلك فحسب، أي كشعراء متفوقين، بل يعتبرون مترجمين كبارا في المقام الأول (Depré: 103).

وعلى هذا النحو ربما تبدو العلاقة بين الكتابة والترجمة ذات مظهر اعتباطي نوعا ما، بحيث لا ينظمه أي منطق داخلي اللهم الحدس والانطباع.

ولعل هذا الأمر أيضا هو الذي حدا ببنيامين إلى اعتبار الترجمة، مقارنة بالكتابة، نمطا قائما بذاته وحمله على التمييز الدقيق والصريح بين مهمة الكاتب ومهمة المترجم.

فحسب بنيامين فإن مهمة الكاتب سابقة وساذجة وحدسية، بينما مهمة المترجم محرفة وتالية ومثالية.

ومعنى ذلك -على وجه التقريب- أن غاية الكاتب تكون هي الاغتراف من ذاته على نحو تلقائي، والتعبير بلغته الخاصة عن عوالم ربما كان مسبوقا إليها، بينما تقوم غاية المترجم على إعادة إنتاج صدى

الأصل ضمن اللغة المستقبلة بما يتيح في حدود الإمكان تجديد التأثير الذي يكون قد أحدثه ذلك الأصل في قرائه.

وهكذا نرى أنه في حالة مقارنة الكتابة بالترجمة سوف تؤدي المماثلة إلى الاختلاف، والمشابهة إلى التباين، وذلك كلما غادرنا المظهر الشكلي إلى الوظيفة أو المهمة، وتركنا المقارنة المباشرة لصالح المقاربة البنيوية المنتجة كما اقترحها ميشونيك مثلا.

وميشونيك يلحّ، في شعرية الترجمة، على المقارنة بين الكتابة والترجمة من خلال التأكيد على أن هذه الأخيرة ليست إنتاجا ثانويا، ولكن إنتاجا مُساويا في القيمة للنص الأصلي. وسوف تكون نتيجة هذه المساواة هي التساؤل حول شفافية أو عدم شفافية الترجمة؛ وبعبارة أخرى هل يقوم المترجم بدوره كمبدع يعيد خلق الأصل في لغته على طريقة أكتافيوباز أم يقنع بالاختفاء وراء الأصل بكل «تواضع» المترجم..؟ (Depré: 82-83).

ويتصدى الشاعر أكتافيو پاز لتناول العلاقة بين المبدع والمترجم من باب الترجمة الشعرية، أي من تلك الممارسة التي يذهب البعض إلى حدّ القول باستحالتها متحججين باستحالة ترجمة الدلالات الإيحائية التي يتأسس عليها القول الشعري من حيث اعتماده على المجازات والاستعارات وأصناف التقابلات بين الصوت والمعنى. وعنده أنه بوسع المترجم أن يحافظ على تلك المعاني الإيحائية إذا ما هو نجح في إعادة إنتاج الموقف التلفظي والسياق الشعري الذي تندرج فيه. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى الترجمة بوصفها وظيفة أدبية متخصصة، وليس محض نقل ميكانيكي خال من الإبداع.

وهنا نفترض، مع پاز، أن الترجمة الشعرية لابد أن تتضمن قدرا من الإبداع يكبر حجمه أو يصغر بحسب نجاح أو إخفاق المترجم في التصادي مع الأصل الذي يقوم باقتفاء أثره من النواحي التلفظية والدلالية. لكن بعد الكشف عن المشترك بين الكتابة والترجمة الذي هو الحصة الإبداعية إذا جاز التعبير، يحين الوقت لينصرف پاز إلى بيان مظهر الاختلاف بين الاثنين، وهو ليس بالأمر العارض أو الضئيل لكي يتم التغاضي عنه، وإنما يقوم مقام المركز منهما لأنه يتعلق بجوهر العملية الإبداعية التي تخترق كل واحد منهما.

ويبدو مفهوم الإبداع هنا وكأنه مرادف لمفهوم الحرية، أي لحجم تلك المسافة المتاحة لكل من الشاعر والمترجم لينتج في نطاقها. فالشاعر يتصرف في مساحة من الحرية تتسع لتسمح له بإبداع قصيدته على النحو الذي نعرفه من التلقائية غير المحدودة اللهم بآفاق الشعر التعبيرية والإيقاعية، وهذه المسافة المفترضة نجدها تتقلص إلى حدها الأقصى تحت يد المترجم لأنه يكون مطوقا من جهة بمتابعة الخط الذي سارت عليه يراعة الشاعر قبله من حيث العبارة والمجاز وربما الموسيقى، ومن جهة أخرى بقدرة لغته الخاصة على استيعاب علامات وإيقاعات القصيدة الأصلية عند محاولة نقلها.

وبمعنى ما، ففي الترجمة الشعرية يتواجه عالمان، عالم الحرية عند الشاعر، وعالم القيود لدى المترجم، وتتجابه مقصديتان بالمعنى البنياميني للكلمة: فبينما تكون مقصدية الشاعر مجهولة وحدسية لأنه يكون

بداهة جاهلا بالمسار الذي ستتخذه قصيدته أثناء إبداعها، تكون مقصدية المترجم معروفة وتالية، لأن الغاية عنده تكون هي استهداف النص الأصلي والاقتراب منه قدر الإمكان (Depré: 113).

على أن حرية الشاعر على المستويات التعبيرية والإيقاعية أثناء بناء القصيدة لا توازيها سوى إكراهات المترجم خلال عملية الترجمة، حيث يكون عليه مواجهة تلك المشكلات المعقدة التي وضعها الشاعر أمامه وتتطلب الآن حلا شعريا ليس دائما في متناول يده. وفي حالة إخفاقه، وهي حالة ماثلة ومتوقعة دائما، فإن الجميع سوف يسارع إلى اتهامه بالخيانة.

إن عمل الشاعر ذهني وجوهري لأنه يعمل في نطاق مخيلته الشعرية وبالوسائل التعبيرية التي يقع عليها اختياره، بينما عمل المترجم لفظي وشكلي، لأنه يكون مقيدا بأداء ما أسفر عنه عمل الشاعر في لغته، أي إنه يكون مطوقا بواجب النقل وليس بمهمة الإبداع الحر (Vivier: 61).

ومع ذلك فممارسة الإبداع ضرورية لكي يؤدي المترجم مهمته لأن عليه أن يحل محل الشاعر ويتقمص دوره ويقتبس من عبقريته إذا هو أراد أن ينجح في الاقتراب من شعرية القصيدة وإعادة إنتاج صياغتها وإيقاعها وطابعها الخاص بعيدا عن الحرفية والاستنساخ.

وإجمالا، فنقاد الترجمات يتلطفون كثيرا عندما يعتبرون المترجم مبدعا من الدرجة الثانية (Perret: 14)، وهم يعللون ذلك بكونه يقوم باقتفاء أثر المبدع الأصلي ويعمل بكل الحزم الممكن على أن يقع على حافره في المضمون والصياغة والهدف. على أن الدرجة هنا لا تعني التراتبية العددية، ولكن الأسبقية المقررة تقليديا للكتابة على الترجمة، من غير أن يغيب عن أذهاننا ما نعلمه عن تلك الترجمات التي فاقت الأصول المنقول عنها وضمنت لنفسها الخلود في السجل الأدبي من مثل ترجمة غالان لألف ليلة وليلة، وفيتزجرالد لأشعار عمر الخيام وبودلير لقصص پو..إلخ.

إن الأمر يتعلق على الأرجح، أكثر من الدرجة، بالمحل الذي يتعين أن يشغله المترجم في الذاكرة الشعرية الإنسانية.

وفي هذا السياق سال مداد كثير بشأن فكرة مثيرة مضمونها أن الترجمة يمكنها أن تكون طريقا لخلود المترجم بمثل ما يكون الإبداع الشخصي سبيلا إلى ذلك وربما أكثر. يستوي لديهم في ذلك المترجم الذي يقصر عمله على الترجمة بحصر المعنى، أو أولئك الذين أدمجوا ترجماتهم ضمن أعمالهم الأخرى. غير أن بعض الباحثين يستصعبون إثبات مثل هذه الفكرة التي يرونها بالغة الطوباوية، ويعتقدون مقابل ذلك بأن الترجمة مهما بلغت من مراتب الإبداع فإن صاحبها يظل نموذج «المبدع» المرفوض من قِبل التقليد (Meschonnic: 1973.354).

وعلى المستوى العملي، يحتفظ لنا تاريخ الترجمة بطائفة من أسماء الأدباء الذين شكلت الترجمة قطاعا أساسيا في تجربتهم الكتابية، وانتهى ما أنتجوه في نطاقها إلى تبويئهم موقعا راسخا في خارطة الإبداع، ومَكَّنهم بالتالي من الخلود المستحق. فهذا مترجم الكتاب المقدس سان جيروم الذي يعتبره فاليري لاربو «كاتبا كبيرا» مع أنه مترجم فحسب، وذلك لأن ترجمته «La Vulgate» سلخت ستة قرون دون أن تحتاج من

أحد لإعادة صياغتها أو تصحيحها أو حتى تحيينها لتواكب العصر، إلى جانب كونها صنعت لغتها الخاصة والمتميزة إسوة بعظماء الكتاب الذين رسخوا عبر مؤلفاتهم أسلوبهم في التفكير وطريقتهم في التعبير. وأكثر من ذلك فهذه الترجمة البالغة الدقة والجمالية سوف تكون مثل أي عمل أصيل مُلهمة لأجيال من الكتاب والمبدعين وبالتالي جديرة بالخلود الأبدي (Ibid: 353).

وإلى جانب جيروم تتوارد أسماء أخرى لجمهرة متزايدة العدد من المترجمين الشعراء والكتاب الذين صادفت ترجماتهم كل التوفيق وحظيت بالعمر الطويل من أمثال ديدرو ونيرفال وبودلير ومالارمي وفاليري ولاربو من فرنسا، وليرمونتوف وباسترناك من روسيا، وعزراباوند من إنجلترا، وبريشت من ألمانيا. وسوى هؤلاء ممن مثلت ممارسة الترجمة في مسارهم قيمة نوعية مضافة بفضل ما خلفوه لنا من أعمال تبعد أن تكون مجرد ترجمات لتستحق لقب الآثار الخالدة. ونحن بإشارتنا إلى بعضهم فحسب نؤكد أن هذه العينة منهم ليست نادرة قياسا إلى جمهور المترجمين.

إن تمثيلنا بهذه الزمرة ليعطينا الدليل على الذروة السامقة والمرتبة الفائقة التي يمكن للمترجم أن يصل إليها؛ حيث يحوز الاعتبار الكامل كمبدع، من الدرجة الثانية حقا، ولكن بكل الأصالة والتمكين الذي يستحقه مَن قبس نار العبقرية ونهل من صحبتها وضيائها.

وبالفعل، فإن البعض يرى أننا في الترجمة ندخل عالما يحلّ فيه المترجم محلّ الكاتب الأصلي، أي فلوريو محل مونتين، وأميو محل بلوتارك، وغالان محل رواة ألف ليلة وليلة، وشليغل محل شكسبير، ونيرفال محل غوته، وفاليري لاربو محل جيمس جويس، وسكوت مونكريف محل بروست..إلخ. ومن هنا دعوتهم إلى أن نخلّص أنفسنا من تلك الرغبة السهلة في تكدير عظمة أصحاب هذه الترجمات العبقرية (بيشوا: 186).

وعليه، فإن إنصاف المترجم يقتضي منا الاعتراف له بجزء من تلك العظمة والعبقرية العائدة إلى الآخرين، والتي جهد نفسه في نقلها إلى لغته بدل الاستمرار، كما فعل الأقدمون والأقل قِدما، في مطالبته بحجب شخصيته والاكتفاء بأن يكون «شفافا مثل زجاج».

وعملا بمبدإ أن الوصول إلى الأفكار العامة يمر عبر تحليل الحالات الخاصة، يجوز لنا أن نتساءل ما الذي يميز الترجمة، بوصفها إبداعا، عن سواها؟

وربما أمكننا الجواب عن هذا السؤال بالقول إن الترجمة تنظر، على الأقل إلى حد ما، إلى الفكر بمعزل عن اللغة. فمع المؤلفين الأصليين من النادر أن ننظر بوضوح إلى المجهود الذي قاد إلى إنتاج النص، وذلك بالرغم مما يكون متوفرا لدينا من معطيات بصدد العملية الإبداعية لديهم، ذلك أن غاية ما نعرفه عن الموضوع هو نقطة الوصول. أما لدى المترجمين فنحن نعرف أيضا نقطة الانطلاق الشيء الذي من شأنه أن يلقي الأضواء على المراحل اللاحقة (Chavy: 117). إن المترجم، حتى عندما نعتبره مبدعا، يختلف بكل تأكيد عن المؤلف لأنه لا يعرف بالتحديد ما الذي ستصير إليه ترجمته، لأنه يكون عليه أن يتابع المؤلف في هدفه المرسوم وفي اختيار كلماته. والأفضل في هذه الحالة أن نعتبر المترجم قارئا من طراز خاص بدليل أنه لا يكتفي بإضمار أحاسيسه وانطباعاته تجاه النص الأصلي، بل إنه يجعل ذاتيته تتدخل عندما يبحث عن إمكانية صياغة الملفوظ الذي أمامه صيغته النهائية (Perret: 14).

ويمكننا أن نذهب أبعد من ذلك محطمين الحاجز التقليدي الذي يفصل الترجمة عن الإبداع فنقول مع بول فاليري: «إن عمل الترجمة شبيه تماما بمهمة متابعة ارتحال النص من لغة إلى أخرى». وبوسعنا كذلك، دون إثارة حفيظة بعض المتشددين، تطوير هذا التصور على نحو نقرب به الشقة تدريجيا بين النشاط الترجمي والنشاط الإبداعي: فالمؤلفون الأصليون يترجمون مصادرهم إلى لغة جديدة، بينما يقوم المترجمون بالانطلاق من الأصل لإعادة إبداعه في لغتهم؛ ذلك أن كل الطرق تؤدي إلى الإبداع، فكم من مؤلف تعلم الكتابة من ممارسة الترجمة، وكم من كاتب في كامل تألقه الإبداعي انصرف إلى ترجمة مؤلف أجنبي. ومن هنا كانت الترجمة غالبا مدرسة للخلق والاكتشاف (Chavy: 117).

لكن كيف يستقيم مطلب الإبداع مع الشفافية والحياد المفروض التزامهما من طرف المترجم؟ صحيح أن المترجم عليه ألَّا يظهر أبدا في النص، لكن هذا لا يعني أن يكون هو ذلك العدم المختفي وراء الكتابة والذي أدانه مفهوم الأمانة الموروث عن تقديس النصوص الدينية. إنه يوجد كمنتج للنص، بل ويعتبر مؤلفا، حتى إنهم ليعترفون له قانونيا بهذا الحق. غير أنه مؤلف آخر، يضع نفسه في خدمة نص كتبه مؤلف غيره، لكنه يعيد صياغته مستفيدا من موهبته الشخصية وصوته وأسلوبه الخاصين (Bensoussane: 118).

لقد انتهى غودو، وهو أحد كبار منظري الترجمة في عصر النهضة، إلى تأكيد واقع أن الترجمة ليست دون الأنشطة الإبداعية الأخرى من حيث المرتبة والقيمة، فهي مثل الإبداع تفترض قدرا واجبا من الجهد والموهبة والحزم؛ وعنده أن المترجم الذي يباشر نقل عمل كاتب كبير يكون في حاجة إلى قدر من ثبات المبدإ وسداد الرأي وفصاحة العبارة، يساوي القدر الذي كان سيحتاجه لو أنه اتجه هو نفسه إلى تأليف عمل إبداعي شخصي(Vivier: 60.61).

ونحن بدورنا نحب أن ننهي هذه المقاربة على إيقاع لا يباعد بين الترجمة والإبداع، ففي ذلك نكران لجميل الترجمة وانتقاص من الدور التاريخي والثقافي الذي نهضت به بكل اقتدار وتجاهل للذات؛ أو على إيقاع يطابق بينهما، فلكل منهما فضاؤه وأدواته ومقاصده التي لا ينازع فيها. وأمامنا تاريخ الترجمة العريض الذي يلقّننا درسا في إبداعية المترجمين، فليس صدفة أن معظم الشعراء الغربيين كانوا منذ العصر الرومانسي مترجمين، وأن معظم كتاب العصر الحديث مارسوا الترجمة بهذا القدر أو ذاك من التوفيق. وقد أُوثِر عن الروائي الفرنسي مارسيل بروست، وقد ترجم كثيرا بدوره، أنه القائل: «إن واجب ومهمة الكاتب هما أيضا واجب ومهمة المترجم» (Berman: 1985 , 43).

المصادر والمراجع

أ- العربية

1 - الكتب

- **بيشوا كلود وأندري ميشيل روسو**، الأدب المقارن. ترجمة. رجاء عبد المنعم جبر، القاهرة، 1980.
- **الجاحظ**، أبو عثمان، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
- **خورشيد**. إبراهيم زكي، الترجمة ومشكلاتها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

2 – المجلات والجرائد

– **أسعد.سامية**: ترجمة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع، 1989.

– **ليهان. ديفد (وتيودور ستانر وبربارة روزن)**: المترجمون سفراء الكلمة، مجلة نيوزويك، عدد 3، تشرين الثاني 1976، بترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي، مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية)، عدد 3، السنة 1988.

– **ماركويز أندريه**: حوار مع مترجم الأعمال الكاملة لدوستويفسكي إلى الفرنسية، ترجمة محمد خير الدين، جريدة الاتحاد الاشتراكي، 3 مارس 1995.

ب– الأجنبية

- **Bensoussane. Albert:** Actes des Deuxièmes assises de la traduction littéraire, Arles 1985, Acte Sud.1986.
- **Berman. Antoine:** L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allmagne romantique, Paris, Gallimard 1984.
- **Cary.Edmond:** la traduction dans le monde moderne, librairie de l'université, George. Genève, 1956.
- **Chavy. Paul:** Valeur heuristique et pédagogique de l'histoire des traductions, in La Taduction: l'universitaire et le praticien, Cahiers de traductologie, n° 5, éd. l'université d'Ottawa, Canada, 1984.
- **D'Alembert:** Observations sur l'art de traduire, revue d'Esthétique, n° 12.1986.
- **Dépré. Inès. Oseki:** Théories et pratiques de la traduction littéraires, Armand Colin, Paris, 1999.
- **Fosty. Vera:** Textes russes, in Problèmes litteraires de la traduction, Louvain 1975.
- **Larbaud. Valéry:** Sous l'invocation de Saint Gérome, Paris, Gallimard, 1946.
- **Meschonnic. Henri:** Pour la Poétique II. Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction. éd. Gallimard; Paris, 1973.
- **Perret. Jacques:** Traduction et parole, in Problèmes littéraires de la traduction, Louvain 1975.
- **Vivier. Robert:** La traduction des poètes, domaine italien: in Problèmes littéraires de la traduction, Louvain, 1975.


شهيق الكمان
علي العلوي
مقاربات
2015 APPROCHES

المفارقة في النقد الغربي:
إشكالية الترجمة ومفهوم المصطلح

خيرة جريو[1]

قبل الشروع في تحديد ماهية المفارقة، والحديث عن تجليها في الدراسات النقدية الغربية، لا بد من أن نتوقف أولا عند إشكالية ترجمة هذا المصطلح – مفارقة –؛ نظرا للتطور التاريخي الذي مرّت به دلالته؛ إذ تكمن الإشكالية هنا في ترجمة المفارقة إلى مصطلحين اثنين هما: (Irony) و(Paradox). فماذا يعني كل من هذين المصطلحين؟ وأي منهما يقابل مصطلح «مفارقة»؟ باعتبار هذا المصطلح لم يدخل الدراسات العربية إلا عبر الترجمة.

لقد ذهب كثير من الباحثين في هذا المجال إلى أنّ مصطلح Irony يعني المفارقة، ومصطلح Paradox يعني النقيضة. هذا ما أكّده عبد الواحد لؤلؤة في هوامش ترجمته لموسوعة «دي سي ميويك» (D.c. Muecke) قائلا: «1 – المفارقة Irony أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية. والكلمة في اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (إيرونيئيا)، التي تفيد (التظاهر) أو (الادعاء)، وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم (ايرون)، وتفيد المفَرّق؛ أي الذي يفرّق بين المظهر وواقع الحال. 2 – النقيضة Paradox من المحسنات البلاغية، عبارة يبدو على ظاهرها أنّه يناقض باطنها، لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين»[2]. فلفظة Irony ذات جذور إغريقية، تردد ذكرها على لسان الفلاسفة، ثم تطور مفهومها لتصبح صيغة بلاغية بمعنى النقيضة أو التناقض Paradox.

ظهرت كلمة مفارقة بمعنى Irony في اللغة الإنجليزية سنة 1502م، لكنها لم تستعمل بشكل عام إلاّ في بداية القرن الثامن عشر، لكن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات متداولة في الاستعمال اللفظي بما يمكن عدّها مفارقة من حيث الجوهر؛ مثل الألفاظ التالية: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين. وتطور مفهوم المفارقة بعد ذلك، لكن بشكل بطيء جدا، وأصبحت المفارقة تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى؛ مثل «أن يقول المرء عكس ما يعني»، أو «أن تقول شيئا وتعني غيره»، أو» المدح من أجل الذم، والذم من أجل المدح». وقد استعملت لتفيد الرياء[3]؛ فيكون الظاهر متناقضا مع الباطن، ومن هنا يمكننا القول إنّها ترجمة لمصطلح Paradox بمعنى النقيضة.

---

1 – المركز الجامعي «بلحاج بوشعيب» عين تموشنت (الجزائر).

2 – **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص114.

3 – ينظر **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 27–28.

وفي آخِر دراسة محمد العبد للمفارقة في القرآن الكريم، نجد قائمة للمصطلحات وترجمتها؛ حيث جاءت كلمة Irony ترجمة لمصطلح مفارقة، وترجم عبارة التناقض الظاهر بـ Paradox[1]. وفي السياق نفسه يؤكد ناصر شبانة أنّه «ثمة من يلتفت إلى ضرورة التفريق بين مصطلحين يبدوان متقاربين إلى حدّ بعيد، غير أنّ واقع الأمر أنهما مختلفان، وإن كانا يلتقيان في بعض الوجوه، وهذان المصطلحان هما المفارقة Irony والتناقض Paradox»[2]. ثم يذهب إلى تقصي ظاهرة التناقض؛ فيرى أنّ هذه المسألة في حد ذاتها هي فلسفية منطقية، ثم انتقلت إلى ساحة الأدب ككثير من المسائل الأدبية، ومن بينها المفارقة؛ ذلك أنّ التناقض في الأدب هو تناقض ظاهري فحسب؛ إذ يقصد به أن تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة، ولكنها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقية[3].

في حين يرى «كلينث بروكس» (C. Brooks) أنّ «هناك تشابها بين المفارقة والنقيضة Paradox؛ أي بينهما وبين تلك البيانات أو بين نمط معين من البيانات، يقف ضد المعتقد السائد أو الرأي المتلقي، وبذلك أنقذ هذا المفهوم من كونه شكلا بسيطا ومحددا من أشكال الكلام. لقد تم تقديمه بصفته سمة واضحة أو ضمنية وإنما ثابتة للأعمال الفنية التي يمكن للناقد أن يشكلها كمصدر لقيمتها، أصبحت المفارقة، وعلى نحو تناقضي قيمة تعزى إلى الفن»[4]. فإذا كانت Irony هي الترجمة المناسبة للمفارقة حسب تاريخ هذه اللفظة، وأنها تتقاطع في مفهومها مع النقيضة Paradox، تستطيع أن تكون Paradox ترجمة ثانية ملازمة للمفارقة؛ حيث يصبح الفن عموما، والأدب خصوصا، متميزا بها في الكشف على الباطن والظاهر.

وفي هذا الصدد أيضا يذهب كمال أبو ديب إلى القول إنّ المفارقة هي صفة ضدية، وقابلها باللغة الإنجليزية بلفظ Paradox[5]. أما سامح رواشدة في دراسته لفضاءات الشعرية، وأثناء تقصيه لمفهوم المفارقة، فيتطرق إلى المصطلحين الاثنين؛ حيث يرى أنّ التناقض الظاهري Paradox يوهم المتلقي أنه يواجه موقفا غير متسق؛ مما يدعوه إلى إنعام النظر فيه، ومحاولة سبر غوره لينكشف له عالم المفارقة. ثم يربط مفهوم المفارقة بالسخرية Irony[6].

إضافة إلى ذلك نجد محمد الزموري يقول: «إن الاعتناء بالتحديد الاصطلاحي يفرض علينا تحديد مفهوم المفارقة Paradoxe الذي لا يخلو من اضطراب في الترجمة، حيث سيكون من الإجحاف وضع عبارة مفارقة ترجمة لعبارة Ironie»[7]؛ فهو بذلك يلح على ترجمة «مفارقة» بـ Paradoxe، ويستبعد ترجمتها بـ Ironie؛ نظرا للاختلاف الاصطلاحي بينهما، حتى وإن كانت Ironie بمعنى السخرية يقترن مفهومها كثيرا لدى النقاد بالمفارقة.

1 -ينظر **محمد العبد**، المفارقة القرآنية، ص230، 232.

2 - **ناصر شبانة**، المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف محمود درويش نموذجا، ص49.

3 -ينظر المرجع نفسه، ص49.

4 -**بول هيرنادى**، ما هو النقد؟، ترجمة سلافة حجاوي، ص 128.

5 - **كمال أبو ديب**، في الشعرية، ص102.

6 -ينظر **سامح رواشدة**، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص13.

7 - **محمد الزموري**، شعرية السخرية في القصة، الوظائف التداولية للخطاب، ص12.

أمّا إذا رجعنا إلى المعاجم والقواميس لوجدنا أيضا أنّ الصراع قائم في الترجمة المتبادلة بين المصطلحين Irony وParadox؛ حيث نجد ترجمة Paradox بالمفارقة، وترجمة Irony بالسخرية.. هذا في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب[1]. وفي معجم أوكسفورد Oxford، ورد المصطلحان Irony وParadox بتعريف يكاد يشبه دلالة التعريف الأول؛ فـIrony هي السخرية والتهكم، وParadox هي تناقض ظاهري، مفارقة، في السمات أو القسمات لدى شخص، شيء أو حالة ما؛ لِذا غالبا ما يحمل في طياته شيئا من الغرابة[2]. وفي قاموس Petit Larousse، وجدنا الشيء نفسه إذ إنّ Ironie، باللغة الفرنسية، تتضمن معنى السخرية، وParadoxe تتألف من مقطعين para وتعني الضد، وdoxa وتعني الرأي؛ وبذلك يصبح المعنى: الرأي المخالف أو القول المناقض[3].

وجاء أيضا في قاموس النقد الأدبي مادة) (Critica أنّ Ironie هي قول عكس ما نقصد بتعبير ساخر، وهي غالبا ما تخلق تأثيرا هزليا الغرض منه نقد بعض الأمور التي تثير الجدل. أما Paradoxe فهي الرأي الذي يتناقض مع الرأي السائد، وهي تعني التناقض أو الرأي المخالف، وقد تحمل شيئا من الغرابة أو الكلام غير مألوف[4].

أمّا في «المعجم الفلسفي» لجميل صليبا فنجد أنّ مصطلح مفارقة يقابله لفظ Paradoxe في اللغة الفرنسية، Paradox في اللغة الإنجليزية، و Paradoxa في اللغة اللاتينية، وهي تدل على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة. كما تعني الرأي الغريب الذي لا يعتقده صاحبه، ولكنه يدافع عنه أمام الناس لحملهم على الإعجاب به[5]، ذلك أنّ المفارقة قد تحمل جملا تتضمن معانيَ متناقضة منافية للعقل تكون عبثية، ولكنها قد تكون حقيقة أو مألوفة.

ونقرأ في «موسوعة لالاند الفلسفية» المعاني التالية: مفارق، مفارقة Paradoxe تعني «ما هو متناقض للرأي المسلم به عموما، للتوقع أو للاحتمال... وفي وجه المضاد: رأي يُدافع عنه بلا اقتناع، لأجل متعة التسلي والظهور أو إدهاش المستمعين»[6]. وتهكم، سخرية Ironie بمعنى «عملية التساؤل مع التظاهر بالجهل... وبمعنى الحديث والمتداول ضرب من قلب المعنى: شكل بياني قوامه إبلاغ ما يراد قوله من خلال قول العكس بالتحديد، مع قصد التهكم أو الطعن»[7]؛ ففي هذا التعريف يشترك مفهوم Paradoxe بمفهوم Ironie في المتعة والتسلية.

وفي قاموس أطلس الموسوعي (إنجليزي عربي)، نلفي «Paradox: العبارة التي تبدو متناقضة ولكنها

---

1 – **مجدي وهبة**، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص376.

2 - **Jonathan Crowther:** Oxford Advanced, Learner's Dictionaray Of Current Eenglich, A.S Hormby, p 632, 840.

3 - **Petit Larousse,** Dictionnaire encyclopédique pour tous, 1967, p 565-748.

4 - **Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude hubert:** Critica, dictionnaire de critique littéraire, p 148-203.

5 – **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج2، ص402.

6 – **أندريه لالاند**، موسوعة لالاند الفلسفية، مج2 (Q-H)، تعريب خليل أحمد خليل،ص 935.

7 – المرجع نفسه، ص 708.

مع ذلك تحتمل الصحة، المظهر لسمات متناقضة ومُتعذّر تفسيرها، عبارة متناقضة لرأي صحيح»[1]. وورد تعريف Irony على أنّها «استخدام الكلمات لنقل معنى معاكس للمعنى الحرفي، تعبير ساخر، أسلوب أدبي يستخدم الاختلاف بين المعنى الحرفي والمعنى المقصود لتأثير البلاغي أو الهزلي»[2]؛ فـ Paradox هو الكلام الذي يحمل في طياته سمات التناقض، في حين أن Irony هي استخدام عكسي للمعنى الحرفي، ولكن بغية السخرية والتهكم والهزل.

ومن ثم، فإن هذا الاختلاف في الترجمة يرجع، على حد تعبير سعيد شوقي، إلى «أن Irony تحتوي في بنياتها، بل في أكبر البنى، على Paradox؛ مما يمكن لها أن تتسم به، أو حتى تعرف به.. أقصد الـ Paradox، ومن ثم يمكن القول إنه في كل Irony يمكن أن تجد Paradox، وليس العكس»[3]؛ ذلك أنّ Paradox لا تعبر دائما عن السخرية والتهكم، وهي أعم من أن تكون كذلك، وقد تكون Irony نوعا من أنواع المفارقة؛ وعليه «نستطيع أن نلمح في كثير من صور التهكم نوعا خفيا من المفارقة، كما نستطيع أن نلمح في كثير من صور المفارقة نوعا خفيا من التهكم؛ ومن هنا علينا أن نوسع من نظرتنا للمفارقة على أساس أنها تضم صورا قد يكون من التعسف أن نحصرها في إطار التهكم والسخرية»[4]؛ فالمفارَقة أنواع مختلفة سنرجئ الحديث عنها إلى دراسات لاحقة إن شاء الله.

وبناء على ذلك، نخلص إلى فكرة مؤداها أنّ الاختلاف في الترجمة ربما يقع في الحقبة الزمنية فقط؛ فلما كانت Irony هي اللفظة الأولى ظهورا، والتي انضوت ضمنها المفارقة، كانت الأكثر شيوعا والأنسب لترجمة المصطلح إذا ما قابلناها بكلمة Paradox التي تعني أيضا المفارقة، وربما السبب في ذلك هو أنّ معظم النقاد الذين عنوا بدراسة المفارقة، واستخدموا مصطلح Irony، كان اعتمادهم على الدراسات الإنجليزية، ولم يقتصر الاختلاف على ترجمة المصطلح وحسب، بل تعددت تعريفاته أيضا، وسيقودنا الحديث هاهنا إلى تعريف المفارقة في النقد الغربي بدءا من مفهومها الفلسفي، وصولا إلى مفهومها في النقد الغربي الحديث.

أخالنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى القول بأنّ أول استخدام لمصطلح المفارقة ظهر بشكل كبير في الدراسات الغربية، حيث «اعتنى النقد الغربي بالمفارقة عناية كبيرة. فقد أصبحت جزءا مهما من دراساته، وكانت نتيجة هذه العناية أن قدم لنا تعريفات متعددة لها يكاد يصعب حصرها»[5]، مما أدى إلى الاختلاف في مفهومها واعترى المصطلح بعض من الغموض والتعقيد، ناهيك عن التاريخ الطويل الذي مرّ به هذا المصطلح إلى درجة أنه يصعب على أي باحث تقديم مفهوم جامع مانع للمفارقة، وكما جاء على لسان «نيتشه» (Nietzsche): «ما لا تاريخ له يمكن تعريفه»[6]، وجدنا أنفسنا أمام تاريخ طويل للمفارقة يستعصي

1 –قاموس أطلس الموسوعي»انجليزي عربي»، ص 911.

2 – المرجع نفسه، ص 673.

3 –**سعيد شوقي**، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص32.

4 –**حسنى عبد الجليل يوسف**، المفارقة في شعر عدى بن زيد– الموقف والأداه، ص13.

5 –**أيمن ابراهيم صوالحه**، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 20.

6 –**دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 129.

الوقوف عنده أو الاقتناع بتعريف واحد لها، ولذلك كان لزاما علينا تتبع مفاهيمها، في مختلف الدراسات، وسنقف أولا عند مفهومها لدى الفلاسفة.

1 – مفهوم المفارقة لدى الفلاسفة

ترجع أصول استخدام هذا المصطلح إلى الفلسفة اليونانية، فقد برز معنى المفارقة لدى السفسطائيين الذين احترفوا الجدل، يقول محمد عبد الله الشرقاوي: «ثم جاء السفسطائيون فاحترفوا الجدل والخطابة، وجعلوا من الفلسفة نوعا من التلاعب اللفظي الذي يعين صاحبه على تأييد القول الواحد ونقيضه على سواء»[1]، وهذا التلاعب اللفظي الذي يعد نوعا من المراوغة والخداع في اللغة إلى حد الموافقة على الشيء ونقيضه، يعدّ شكلا من أشكال المفارقة.

ثم أتى بعد ذلك «سقراط» (Socrate) الذي انتهج «منهجا جديدا في البحث والفلسفة. أما في البحث فكان له مرحلتان تدعيان «التهكم والتوليد»: ففي الأولى كان يتصنع الجهل، ويتظاهر بتسليم أقوال محدثيه، ثم يلقي الأسئلة ويعرض الشكوك، شأن من يطلب العلم والاستفادة، بحيث ينتقل من أقوالهم إلى أقوال لازمة منها ولكنهم لا يسلمونها فيوقعهم في تناقض ويحملهم على الاقرار بالجهل...»[2]، وبتلك الطريقة التهكمية المبنية على التظاهر بالجهل التي اتخذها سقراط في محاوراته لاستدراج ضحاياه برز المفهوم الأولي للمفارقة. ومن ثمّ عدّ سقراط «صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ» [3]، وغدت بذلك المفارقة السقراطية نقطة الانطلاق لكثير من القضايا التي كانت تطرح من قبل الفلاسفة.

وترى نبيلة ابراهيم، أنّ هذه الطريقة التي كان يلجأ إليها سقراط لم تكن بدافع التعالي على الناس، بل على العكس، فقد كان يشاركهم الجهل بحقائق الأشياء، بغية الوصول إلى قمة التحرر التي كانت تمثل لحظة السعادة المطلقة لدى سقراط، وبالتالي فإنّ حكمته الشهيرة «اعرف نفسك !» التي انتشرت في العالم بأسره وعبر عصور متتالية لم يكن المقصود بها؛ اعرف نفسك ومطالبها، بل كان المراد منها أعرف خبايا نفسك وقدراتها على المعرفة والتقصي، وما تحمله ذاتك من ثراء معرفي لا محدود وعندئذ ستصل إلى جوف الفراغ المظلم داخل الذات وهو الفراغ الذي يجعل الحقائق تهتز وتصبح موضوعا للمفارقات[4].

فقد كان سقراط يرى أنّه يجب على الإنسان الارتقاء بعقله ومقوماته وقدراته الشخصية التي يمتلكها، ليصنع ذات قادرة على استنباط الأحكام وتحليل الواقع للوصول إلى نتائج منطقية، حيث كانت فلسفته تقوم على «أن لكل شيء طبيعة أو ماهية هي حقيقته يكشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة، ويعبر عنها بالحد؛ وأن غاية العلم ادراك الماهيات (...) ويرد كل جدل إلى الحد والماهية فيسأل: ما الخير وما الشر، وما العدل وما الظلم، ما الحكمة وما الجنون، ما الشجاعة وما الجبن، ما التقوى وما الإلحاد، وهكذا.»[5]،

1 – **محمد عبد الله الشرقاوي،** مدخل نقدي لدراسة الفلسفة، ص93.

2 – **يوسف كرم،** تارخ الفلسفة اليونانية، ص52.

3 – **نبيلة ابراهيم،** فن القص في النظرية والتطبيق، ص197.

4 – ينظر المرجع نفسه، ص197.

5 – **يوسف كرم،** تارخ الفلسفة اليونانية، ص 52.

وفي خضم هذه التساؤلات حول الشيء وضده تظهر قدرة الإنسان على الكشف عن هذه المفارقات التي تحددها الذات وتشخصها بنفسها. ومن ثم ظهر ما يسمى بالوعي الذاتي أو الذاتية الذي تأسست على يد سقراط.

وفي هذا الصدد يقول «كيركجور» (Kierkegaard): «فالتهكم تحديد للذاتية وتعين لها، ومن ثم فلا بد أن يرتبط ظهوره لأول مرة في التاريخ بظهور الذاتية الأولى، وذلك يشير إلى نقطة تحول تاريخية تظهر فيها الذاتية لأول مرة، وها هنا نجد أنفسنا مع سقراط»[1]، ويرى «هيجل» (Hegel) أنّ الطريقة التهكمية أو المفارقة السقراطية هي «الحد الأقصى الذي وصل إليه تطور الوعي بالذاتية»[2]، ذلك أنّ المفارقة كانت ترتبط ارتباطا كبيرا بالذاتية، وأنّ الجذور الأولى للمفارقة انبثقت من ظهور هذه الذاتية.

وإلى مثل هذا يذهب أحد النقاد المعاصرين قائلا إنّ «دراسة المفارقة السقراطية لدى الفلاسفة تشكل القلب النابض لقضاياهم المهمة كالذاتية والعلو والمعرفة، والتي شكلت في الوقت نفسه قلب المفارقة في النظرية الأدبية الحديثة، لذلك لا عجب أن يربط سقراط باعتباره مؤسسا للوعي بالذاتية بالمفارقة»[3]، ومن هنا نستطيع القول إنّ المفارقة السقراطية كانت البذرة الأولى التي نشأت منها المفارقة وتولّدت عنها أنواع كثيرة من المفارقات.

بيد أنّ ظهور المفارقة بوصفها مصطلحا، ارتبط أكثر بـ «أفلاطون» (Platon) في كتابه «الجمهورية»، إذ «وردت كلمة Eironeia في جمهورية أفلاطون؛ وهي مصطلح Irony نفسه في اللغة الإنجليزية، ويعني المفارقة، وقد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط؛ وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله»[4]، ويذكر ميويك أنّها في الكتاب المذكور آنفا، تبدو كأنّها «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين»[5]، للكشف عن جهلهم.

وبذلك فإنّ كلمة Eironeia التي جاءت في النص المترجم الوارد في جمهورية أفلاطون، لم تُترجم مباشرة بلفظة مفارقة، وإنّما ترجمت بعبارة «الاتّضاع التهكمي»، هذا الأخير المحاط بإطار من التجاهل هو الشكل الأولي للمفارقة، فهو بذلك يعتمد على فكرة تجاهل العارف من أجل استدراج الخصم لإبداء رأيه بحماس يظهره بمظهر الضحيّة هذه الأخيرة التي مُورس عليها هذا الاتضاع التهكمي[6].

أمّا إذا انتقلنا إلى تحديد مفهوم المفارقة لدى «أرسطو» (Aristote) فإننا نجدها تكاد تشبه معناها

1 - S. Kierkegaard: «The Concpet of Irony: With Constant Reference to Socrates», Translated with an Introduction and Note by Lee M. Capel, Indiana University Press,, p 281.

نقلا عن، **إمام عبد الفتاح إمام**، كيركجور رائد الوجودية، (فلسفة)، ج2، ص19.

2 – المرجع نفسه، ص22.

3 – **أيمن ابراهيم صوالحه**، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص22.

4 – **نبيلة ابراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، ص197.

5 – **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص26.

6 – ينظر **ناصر شبانة**، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص23.

لدى السفسطائيين، إذ كانت تعني لديه هو الآخر «الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح»[1]، بحيث يستطيع أن يعبّر المرء بواسطتها عن موقف ما على نحو ما متناقض، كأن يصوّر لنا الوهم في صورة الحقيقة، أو الخير في صورة الشر وهذه المراوغة في اللغة تعد هي الأخرى شكل من أشكال المفارقة.

ولم يتوقف مفهومها لدى أفلاطون وأرسطو فحسب، بل تسرّبت أكثر إلى دراسات الفلاسفة المحدثين، وعلى رأسهم الفيلسوف «كانط» (Kant)، بحيث وجدت المفارقة طريقا لتحديد مفهومها من خلال دراسات كانط الذي تناول فيها العقل الإنساني من المحدود واللامحدود، والواقع والمثال، والقيد والحرية وكلها موضوعات تصب في حقل الفلسفة الحديثة من جهة ومن جهة ثانية مرتبطة بالإحساس بالمفارقات الموجودة في عالمنا وعن طريقة التعبير عن هذا الإحساس.[2]

فإشكالية الحرية مثلا كانت «بمعناها الصحيح لا تتحقق عنده إلا في المجال العقلي الصرف، أي في مجال العالم المعقول أو الأشياء في ذاتها، على حين أن عالم التجربة تحكمه «الضرورة»...»[3]، ذلك أنّ كانط كان يستمد فلسفته من المثالية الألمانية أي من «وقوف المفكر المثالي عاجزا أمام عالم التجربة الفعلية، فهو ذو سلطان مطلق في العالم المعقول، أما في العالم الفعلي فهو ضائع، عاجز عن التدخل أو التأثير في مجرى الحوادث»[4]، بالتالي نستطيع أن نجد لمفهوم المفارقة إرهاصات في دراسات كانط هذه.

وفي دراسته للذهن البشري وفي إشارته لأفعال الحدس والفهم الذي يجتمع فيه الأفراد جميعا، تحدث كانط عن التركيب المشترك للذهن الذي يتألف من صور الحدس والفهم، حيث أطلق عليه اسم «الوعي الترانسندنتالي»، فهو لدى كانط: الوعي بوجود «أنا أفكر» مقترنة بكل تجربة، وعن طريق هذا الوعي يعرف الأنا المفكر ذاته بوصفه متصلا، حاضرا، فعالا، طوال سلسلة تجاربه[5]، وتنوّه نبيلة ابراهيم بأنّ هذا «الوعي الترانسندنتالي» سيقترن على الدوام بالمفارقة[6]، وربما تشبه دلالته بما ذكرناه آنفا عن المفارقة السقراطية.

وتضيف الباحثة نفسها أنّ نظرية كانط هذه هي «التي فتحت المجال في الفلسفة الحديثة، بل في النقد الحديث، للبحث عن جذور المفارقة؛ الأمر الذي ترتب عليه شيوع هذا المصطلح في النقد والأدب بصفة عامة»[7]، ثم جاء مجموعة من الفلاسفة المحدثين وتطوّر على أيديهم مفهوم المفارقة من بينهم الفيلسوف الألماني «فردريك شليجل» (Friedrish Schlegel)، وأخوه «أوجست فلهلم» (August Wilhem)، والفيلسوف كيركجور و«كارل زولجر» (Karl Solger) وغيرهم...، وسنتتبع مفهوم المفارقة لدى كل واحد منهم على حدة.

---

1 -**نبيلة ابراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، ص197.

2 -ينظر المرجع نفسه، ص202.

3 -**هربرت ماركيوز**، العقل والثورة- هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة فؤاد زكرياء، ص7.

4 - **هربرت ماركيوز**، العقل والثورة- هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ص 7.

5 -ينظر: **هربرت ماركيوز**، العقل والثورة- هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ص45.

6 -ينظر **نبيلة ابراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، ص203.

7 -المرجع نفسه، ص203.

انطلق شليجل من الفكر الكانطي في تحديده لماهية المفارقة حيث كان يرى هو الآخر؛ أنها وليدة النشاط الحر، وأننا لا نستطيع ادراك معنى المفارقة إلا بعد ادراكنا للمتناقضات والمتعارضات التي تسود الحياة، فالمفارقة هي صراع بين النسبي والكلي، والوعي بتزامن المحال والضروري، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم، و لا تقف المفارقة عند هذا الحد وحسب بل ترتبط أكثر في نظر شليجل بالوعي الشديد بالتناقض داخل الذات وخارجها، وبهذا فإنّ المفارقة لا يمكن أن يلجأ إليها كاتب متحيز، بل يجب أن يتجاوز تحيزه الذاتي إذا ما أراد أن يلعب على الشيء ونقيضه بمهارة، ولا يمكن لأي مبدع كان أن يحقق هذا إلا إذا جاوز الذات الترانسندانتالية، حيث يتحرر من كل قيد إلا من قيد اللغة.[1]

ومن هنا نجد شليجل يقول: «لكي تكون قادرا على أن تصف شيئا على نحو حسن عليك أن تكف عن أن تكون شغوفا به. وطالما أن الفنان يبدع وهو ملهم يظل في إطار غير حر للعقل»[2]، ذلك أنّه إذا ما أراد المبدع أن يحقق المفارقة لابد أن يبتعد كل البعد عن التحيز، وأن يسمو فوق ذاته، على أن يتصرف بحذق في اللعب بالشيء وضده، أوفي وصف الشيء وما يخالفه، وبذلك يقترب أكثر من الموضوعية التي ترتبط أيضا بمفهوم المفارقة لدى شليجل.

ولا غرو أنّ شليجل نظر إلى المفارقة من عدة نواحي، مما نتج عنه تعريفات متعددة لها، فهي لديه «شكل من النقيضة»[3]، وهي أيضا «إدراك لحقيقة أن العالم قائم على تناقض وهي صراع بين المطلق والنسبي»[4]. بيد أنّ التعريف الذي ربط فيه المفارقة بمفهوم الجمال كان حين قال «إن الشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكوني اللامحدود»[5] الذي ارتبط بالمفارقة الرومانسية التي تأسست على يده، والتي ظهرت بعد المفارقة السقراطية.

ثم جاء زولجر وأسهم هو الآخر في تحديد المفارقة الرومانسية، غير أنه نظر إليها من زاوية أخرى تختلف عن رؤية شليجل لها، فقد كانت تعني لديه أنّ «طبيعة الفن تشكل معناه الأقصى»[6]، حيث ربط مفهوم المفارقة بمبدأ الفن، فوصفها على أنّها «تمثل قمة الخلق الإنساني إذ فيها يتحد الخاص والعام، والنسبي والكلي، وفيها تجتمع الأضداد والمتناقضات (...)، والمفارقة كما يقول، تقع في صميم صنعة الفنان ومسؤوليته؛ فالمطلوب من الفنان أن يكون ناقدا خلاقا، وذاتيا موضوعيا، وعاطفيا متحمسا، وعقلانيا واقعيا، وأن يكون عمله نابعا من الحياة ومصنوعا صنعة خيالية في الوقت نفسه، ولكنه ينبغي أن يكون

---

1 -ينظر **نبيلة ابراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، ص204.

2 -**ويليك رينيه**، تاريخ النقد الأدبي الحديث، المجلد الثاني (العصر الرومانسي)، تر: مجاهد عبد المنعم، ص34، نقلا عن **أيمن ابراهيم صوالحه**، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص27.

3 -**دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 151.

4 -**ويليك رينيه**، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص33، نقلا عن أيمن ابراهيم صوالحه، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص28.

5 -**ويليك رينيه**، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص33، نقلا عن أيمن ابراهيم صوالحه، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص28.

6 -**ويليك رينيه**، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص586، نقلا عن المرجع نفسه، ص29.

بعيدا عن محاكاة الواقع، وأن يصبح في النهاية كأنه يحكي حكاية عن حكاية»[1]، بحيث يتجلى مفهوم المفارقة لديه من خلال المتناقضات التي يعيشها الإنسان في الحياة، وأن المفارقة هي سيدة الموقف في أي فن كان، لأنّها مرتبطة على الدوام بوجود هذا الإنسان.

وفي هذا الصدد يذهب خالد سليمان إلى القول: «إن المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات. والعالم أساسا – من وجهة نظر الرومانسية – عبارة عن مجموعة من المتناقضات. ومن هنا فإن خير وسيلة لفهم هذه المتناقضات هي أن تكشف وتفهم من خلال نظرة تتسم بالمفارقة»[2] وترى نبيلة ابراهيم أنّ «المفارقة الرومانسية هي الوسيلة الإبداعية التي يسمو الفن عن طريقها إلى القوة العليا. وهنا تتمثل نقطة الخلاف بين شليجل وزولجر»[3]، بحيث ارتبط مفهوم المفارقة الرومانسية لدى زولجر بالفن وأنّ الشعور بالمتناقضات هو الذي يحيي الفن، وأنّ المفارقة هي القلب النابض لكل فن.

أمّا أوجست فلهلم فمفهوم المفارقة لديه حسب ما جاء به دي.سي ميويك هي «نوع من الاعتراف يدخل في نسيج التمثيل نفسه، يعبر عنه في وضوح يزيد أو ينقص وعما فيه من تحيز مفرط في مسائل التصور والشعور، وبوساطته يعود التوازن من جديد»[4]، ويرى أوجست فلهلم أيضا أنّ «المفارقة دوما وظيفة هجائية، أخلاقية أو تقليصيّة»[5]، فهو بذلك يصف المفارقة على أنّها توازن بين الأشياء المحسوسة في العقل وبين ما يشتمل عليه العقل من إدراك وفهم، أو التوازن بين الجدّ واللعب.

أمّا الفيلسوف كيركيجارد فقد أظهر اهتمامه بالمفارقة منذ عام 1841 عندما طرح آراءه في كتابه «مفهوم المفارقة»، حيث اتجه بشكل رئيسي إلى وضع المفارقة بين ما يدعوه الطورين: الجمالي والأخلاقي من التطور الروحي، فمن يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طوال النهار بحسب رأيه[6]

ويذكر امام عبد الفتاح في كتابه»كيركيجارد رائد الوجودية» أنّ المفارقة لدى كيركيجارد مرتبطة بالإيمان بها، فيقول: «والمفارقة هي التناقض الظاهري المتحقق في العالم الخارجي، وهو تناقض أمام العقل فحسب الذي ينظر إليه في دهشة، دون أن يتمكن من فهمه أو استيعابه أو قبوله أو التسليم به، لأنه ليس موضوع «فهم» بل موضوع ايمان !»[7]، فهي بهذا المعنى في نظره طريقة لابد أن يلجأ إليها المرء في الوجود وبمهارة لتفسير المتناقضات التي تصادفه في الحياة ولا يتحقق ذلك إلا بفعل الايمان بالمفارقة التي تعد المحور الأساسي في فلسفته.

بناء على ما سبق نستنتج أنّ المفارقة نشأت في حقل فلسفي، بحيث إنّ كل فيلسوف نظر إليها من منظور

1 –**نبيلة ابراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 204.

2 –**خالد سليمان**، المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، ص 33.

3 – المرجع نفسه، ص 204.

4 –**دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 153.

5 –المرجع نفسه، ص 155.

6 –ينظر **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 159.

7 – **إمام عبد الفتاح إمام**، كيركيجارد رائد الوجودية، (فلسفة)، ج2، ص389.

فكره، وأنّها نشأت في أحضان سقراط الذي عدّ صانعها الأول، وبذلك كانت المفارقة السقراطية الأولى ظهورا، ثم نشأت بعدها المفارقة الرومانسية على يد الفلاسفة الألمانيين الذين ربطوها بالجمال وبالطبيعة وبالفن، وظهرت المفارقة في أعمال كيركيجارد التي كانت تتسم ببعض من الدرامية ربطها صاحبها بالإيمان بها، وأن هؤلاء الفلاسفة أمثال كانط وشليجل وفلهلم وكيركيجارد كان لهم الفضل الأكبر في إدخال المفارقة في الدراسات النقدية الحديثة.

ولا غرو أن تكون دراسات الفلاسفة القدماء قد أثرت على الدراسات الفلسفية الحديثة إذ وجد مصطلح مفارقة في كثير من المعاجم الفلسفية الحديثة بتعريفات تكاد تتفق على مفهوم واحد، فقد جاء تعريف المفارقة في المعجم الفلسفي لمراد وهبة على أنّها «ما يضاد الرأي الشائع. وقد يستعمل للزراية»[1]، فهي بهذا المعنى تفيد نقض الرأي الشائع كما أنها أيضا تستخدم للاستهزاء والاستخفاف.

وحُدّد مفهومها في دليل أوكسفورد الفلسفي على أنّها «المتناقضة التي لا تسري على اقرار يعارض بل على التعارض نفسه، حيث هو تعارض بين ما يعد (أو عدّ) حقائق أساسية»[2]، وقد سبق وذكرنا مفهومها في المعجم الفلسفي لجميل صليبا، وموسوعة لالاند الفلسفية، والتي حُدّد فيها أيضا مفهومها على أنّها تدل في مجملها على التناقض بين الكلام السطحي والكلام الخفي الذي تنبني عليه المفارقة، من هذا المنطلق نخلص إلى أنّ أول حقل ظهرت فيه المفارقة هو الحقل الفلسفي الذي لا يزال يعد الركيزة الأساسية لنشأتها.

2 - مفهوم المفارقة لدى النقاد الغربيين المحدثين

شاع مصطلح المفارقة في الدراسات الغربية الحديثة بشكل لافت للانتباه، مما أدى إلى ظهور تعريفات متعددة لها نتيجة تعدد أفكار دارسيها واختلاف اتجاهاتهم وثقافاتهم، فنجد «أ.ر. تومبسون» (A.R. Thompson) يرى أنّ «المفارقة لا تكون إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية»[3]، ذلك أنّ كبار المبدعين الذين ضاقوا مرارة الواقع، كانت أعمالهم تولد من رحم الحياة المليئة بالتناقضات التي تمتزج في غالب الأحيان بين الأسى والتسلية، ويؤكد كلينث بروكس أنّ «تطور المعنى الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير من سياقه يمكن أن يدعى مفارقة»[4]، فهي تعني أشياء كثيرة في سياقات متعددة.

وورد مفهوم المفارقة لدى «فلور» (Flower) على أنّها «صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع double audience بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق uttérance - في هذا السياق بالذات - لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية»[5]، التي تحمل المعنى الآخر الذي يختفي تحت أسطر المعنى الحرفي، وبذلك تصبح نوعا من التضاد بين الدلالة السطحية والمعنى العميق.

---

1 - **مراد وهبة**، المعجم الفلسفي، ص612.

2 - **تد هوندرتش**، دليل أكسفورد للفلسفة، ج2، من حرف ظ إلى حرف ي، ترجمة نجيب الحصادي، ص645.

3 -**دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص 21،22.

4 - **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص21.

5 - Fowler, H., W., A Dicti,nary of Modern Englich Usage, Oxford (1926), p 295

والمفارقة أيضا لدى «فلايشر» (Fleischer) و«ميشيل» (Michel) «نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية. إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ الى المعنى العكسي Gegenbedeutung، ومن أجل ذلك يترجم – أو يحولـ إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا، يلمع – في ظاهره – إلى الضد الإيجابي positive Gegenteil»[1]، فيأتي المعنى المقصود في السياق العكسي للتعبير الملفوظ. وهذا ما ذهب إليه أيضا الأديب الإنجليزي «صموئيل جونسن» (Samuel Johnson) الذي عرّفها «بأنها طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا، أو مضادا للكلمات»[2]، فالقارئ للمفارقة عليه أن يبحث في المعنى المقصود، لا في الكلام الملفوظ.

أمّا المفارقة لدى «كونوب ثرلوال» (Connop Thirwall) فقد جاء في مقالته «حول المفارقة عند سوفوكليس»، أنّ «التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر المظلم العنيد يقدم مجالا واسعا للكشف عن المفارقة المأسوية»[3]، فقد ارتبط مفهومها هاهنا بحياة المرء وما يخبئه له الزمن، بحيث يصبح ألعوبة في يد القدر يفعل به ما يشاء، وقد يرتبط مفهومها لديه بالأعمال الدرامية مثل المسرحية.

أمّا في القرن العشرين فتطالعنا تعريفات أخرى لا تقل التزاما عما سبقها من تعريفات في القرن التاسع عشر بتحديد مفهوم واحد للمفارقة مما يزيد المصطلح غموضا وتعقيدا، بحيث نجد رأي «صموئيل هاينز» (Samuel Hynes) يتجسد في أنّها «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وأن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود»[4]، ومن خلال هذا التعريف الذي يتسم بالغموض حاول دي. سي. ميويك عرض قول «رولان بارث» (R. Barthes) وهو بصدد الحديث عن فلوبير في كتابه س/ ز[5]، الذي سعى من خلاله تبسيطا لمفهوم المفارقة على أنّها «طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود: فثمة تأجيل أبدي للمغزى، فالتعريف القديم للمفارقة– قول شيء والإيحاء بقول نقيضه– قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول الشيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيّرة»[6]، التي تستفز القارئ وتدعوه إلى سبر غور الكلام واستكناه دلالاته.

ولعلّ من المهم ونحن نسوق الحديث عن رولان بارث، استحضار رأيه في المفارقة التي كانت تعد

نقلا عن محمد العبد،المفارقة القرآنية، دراسة في البنية والدلالة، ص 15.

1 – المرجع نفسه، ص16

2 –خالد سليمان، المفارقة والأدب– دراسات في النظرية والتطبيق، ص15.

3 –دي.سي. ميويك، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص148.

4 – المرجع نفسه، ص160.

٥ – يقول رولان بارث: «فهو إذ يسوس (يسوق) مفارقة تشربتها الشكوك، يصير إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة: فهو يرفض إيقاف تلاعب الرموز (أو يفعل ذلك بشكل رديء) وتكون النتيجة (وهذا بلا شك مقياس الكتابة الصحيح بوصفها كتابة) إن القارئ لن يعرف إذا كان الكاتب مسؤولا عما يكتب (أي إن كان ثمة موضوع بعينه وراء لغته): فجوهر الكتابة (معنى العمل الذي يكوّن الكتابة) أن يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلم؟» (نقله جوناثان كلر الشعرية البنيوية، لندن ٥٧٩١، ص٨٥١، ٩٥١)، نقلا عن المرجع السابق، ص ١٦١. (هكذا)

6 –دي.سي. ميويك، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص161.

بضاعته الرئيسية، فقد رأى أنّ «وظيفته في الحياة، منذ بداية سيرته كاتبا، أن يقف على الطرف الآخر: عدوه الأكبر هو المعتقد doxa، الرأي السائد حول الأمور الذي يسود إلى حد ينسي معه الناس أنه ليس أكثر من رأي واحد من بين عدة أراء أخرى ممكنة»[1]، أي الوقوف عند الطرف الثاني الذي يحتمل قراءات أخرى، أو إنه يعد الطرف المناقض للرأي العام.

وقد حاول «بوث» (Booth) تحديد مفهومها أكثر فعرّفها بأنّها «لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين: أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئها بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي لصالح معناه الخفي الذي هو غالبا المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ له بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده ليستقر عنده»[2]، فتغدو بذلك المفارقة بمثابة الشّيفرة التي يفكّها المتلقي بغية التوغل إلى عمق المسكوت عنه في النص.

وأمّا التعريفات التي حدّدت معناها الأسلوبي والتي رأت في المفارقة أنّها ضرب من التأنق في التعبير نجد تعريف «ماكس بيربوم» (Max Beerbhom) الذي يصفها بأنّها «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا»[3]، وحسب ما جاء به خالد سليمان أنّ «ماريك فينلي» (Marike Finley) حاولت تلخيص مفهوم مجموعة من البلاغيين الجدد تعرف باسم «Group Mu» للمفارقة فتقول: «إن مجموعة البلاغيين الجدد، وهم مجموعة لهم شهرتهم، يتكئون بشكل خاص، في تعريف المفارقة، على التعارض المتمثل في بنائها. وهؤلاء البلاغيون الجدد الذين يدعون بأنهم يتمسكون بالتعريف البلاغي للمفارقة، وهو التعريف الواحد المقبول لديهم، يحصرون مفهومهم في حقول بناء الجملة، وفي دلالة ألفاظها، وعلى وجه الخصوص في مفهوم «البُعد» (écrat) الذي يرونه أنه يمثل تعارضا ثنائيا في المعنى»[4]، فقد اختزلت ماريك فينلي دراسات هؤلاء البلاغيين الذين كان اهتمامهم منصبا على البلاغة، والفن التصوري وفي السيميائيات... بحيث حاولوا تحديد مفهوم المفارقة بالتعارض الثنائي، أو أنّها تقوم على ثنائية الدال والمدلول.

بناء على ما سبق نخلص إلى فكرة مؤداها أنّ المفارقة في الدراسات الغربية لم تستقر على مفهوم واحد، وقد تنوعت مفاهيمها بتنوع أفكار دارسيها وثقافتهم، وبذلك ظل مفهومها مفهوما زئبقيا يصعب الالمام به أو الاستكانة إلى رأي واحد حوله، وأنّ التأسيس لمصطلح المفارقة في النقد الغربي أمر في غاية الصعوبة، وكلما حاول النقاد تبسيط مفهومه واختصاره، ازداد لبسا وتعقيدا.

1 - **جون ستروك**، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، ص67، 68.

2 - **W.C. Booth,** A Rhetoric of Irony, Chicago, 1974, p 176.

نقلا عن سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص27.

3 - **دي.سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، ص190.

4 - **Marik Finlay,** The Romantic Irony of Semiotics, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1988, p 11-12.

نقلا عن **خالد سليمان**، المفارقة والأدب- دراسات في النظرية والتطبيق، ص16.

المصادر والمراجع

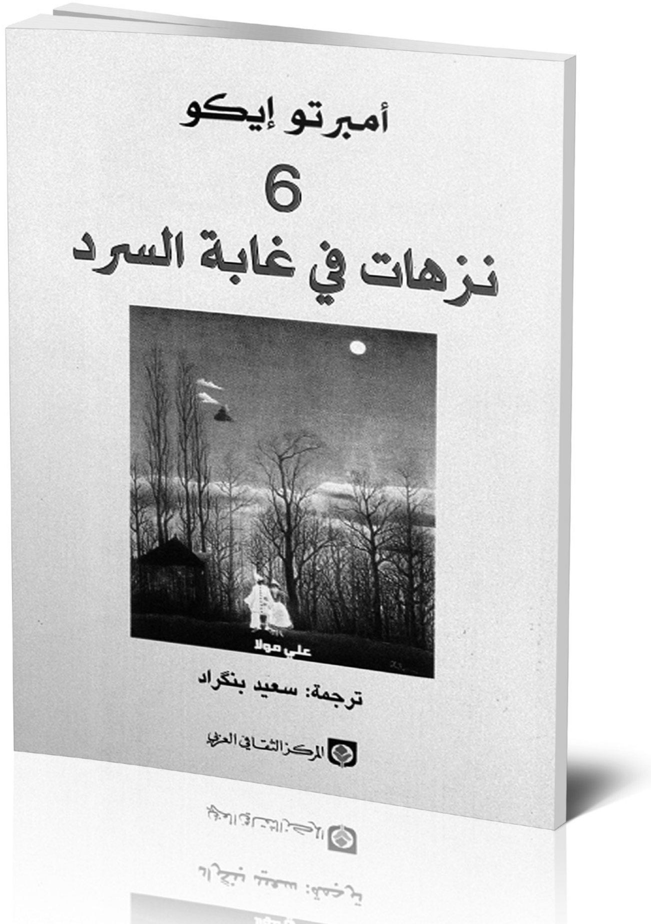
أ- العربية

- **إمام عبد الفتاح إمام**، كيركيجارد رائد الوجودية، (فلسفة)، ج 2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1986.
- **أندريه لالاند**، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 2 (H-Q)، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط 2 ، 2001.
- **أيمن ابراهيم صوالحه**، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن، الطبعة العربية، 2012.
- **بول هيرنادى**، ما هو النقد؟، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989.
- **تد هوندرتش**، دليل أكسفورد للفلسفة، ج 2، من حرف ظ إلى حرف ي، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، الجماهرية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، د.ت.
- **دي. سي. ميويك**، (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعويّة)، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1993.
- **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1982.
- **جون ستروك**، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1996.
- **حسنى عبد الجليل يوسف**، المفارقة في شعر عدى بن زيد – الموقف والأداه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، 2009.
- **خالد سليمان**، المفارقة والأدب- دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999.
- **سامح رواشدة**، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999.
- **سعيد شوقي**، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، ط 1، 2001.
- **كمال أبو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1994.
- **محمد الزموري**، شعرية السخرية في القصة، الوظائف التداولية للخطاب، مطبعة آنفو- برانت، فاس 2007.
- **ناصر شبانة**، المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف محمود درويش نموذجا، دار فارس عمان، ط 1، 2002.
- **محمد عبد الله الشرقاوي**، مدخل نقدي لدراسة الفلسفة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

- **مراد وهبة**، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2007.
نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ت.
- **هربرت ماركيوز**، العقل والثورة- هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.
- **يوسف كرم**، تارخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

ب - الأجنبية

- **Jonathan Crowther,** Oxford Advanced, Learner’s Dictionaray Of Current Eenglich, A.S Hormby, Fifth edition.
- **Petit Larousse,** Dictionnaire Encycopedique pour tous, Librairie Larousse, Paris 1967.
- **Joëlle Gardes - Tamine,** Marie Claude Hubert, Critica, Dictionnaire de critique Litteraire, Cérès Edition, Tunis 1998.



لا براءة في الترجمة
الترجمة بين الصدفة و الضرورة

رشيد بنحدو[1]

سأزعم أن تاريخا لحركة الترجمة في العالم العربي لم يتم بعد تدوينه، وهو ما يسمح لي بأن أغامر بتقديم مقترح أعتقد أنه كفيل لا بتيسير هذا، التدوين فحسب، بل أيضا وخاصة بتجنيبه آفتي السفسفة والسطحية. لهذا، سأفترض أن كل تأريخ للترجمة عندنا – كما لتأريخ كافة الأنشطة، الفكرية والأدبية والفنية – لابد له من أن يتم على حدود تاريخ الأفكار، باعتباره إجراء أركيولوجيا يروم التنقيب عن شبكة الأفكار والتصورات، الخفية والعلنية، التي يكون لها الأثر الحاسم في تبلور النظريات والفرضيات والأشكال والأساليب، فلا شك عندي في أن استيحاء روح هذا الإجراء لمن شأنه، أولا، أن يضمن لعملية التأريخ طابع العلمية و، ثانيا، أن يساعد المؤرخ على استجلاء مختلف الحيثيات التصورية والخلفيات المعرفية التي تجعل النشاط الترجمي يتطور من مرحلة إلى أخرى على إيقاع ما يشبه القطائع المتواترة. هكذا يكون التأريخ للترجمة إذن بمثابة «كوجيتو» نوعي يزاول مفعوله التفكري والإدراكي بالإحالة الوثيقة والملزمة على المناخ الفكري العام، ومتعدد الأبعاد والعناصر، الذي يتم فيه فعل الترجمة في مختلف مراحله وتجلياته ورهانته، وذلك على نحو يصادر على أن العلاقة بين ذلك المناخ وهذا النشاط هي علاقة مباشرة يكون فيها الأول مكيفا للثاني من غير وسائط.

في ضوء هذا الافتراض المبدئي، يبدو لي أن من المفيد جدا أن ننظر إلى الترجمة في العالم العربي، من بداياتها الأولى إلى الآن، لا من جهة كونها نشاطا شخصيا يمارسه التراجمة كل واحد على هواه وعفو خاطره، بل من حيث هي فعل مشروط بمهيمنات فكرية حتمية هي ما يحدد، بدقة، نوعية النصوص المنذورة للترجمة. لم اذا قام المترجمون العرب، في الماضي والحاضر، بترجمة نصوص معينة ؟ هل وقعوا على هذه النصوص عَرَضاً أم هل هناك حاجة (حاجات) ما أملت عليهم ترجمتها؟

شروعاً في الإجابة عن هذين السؤالين، لا انفي ما قد تمثله الصدفة أحيانا من أثر في عناية المترجم بنص بعينه. فكم مترجم عندنا وعند غيرنا يعترف بأن التفاته إلى هذا النص الأجنبي لا إلى سواه قد تم من غير قصد أو روية. بل أستطيع أن أزعم، بالاستناد إلى تجربتي الشخصية في الترجمة الأدبية، أن أحسن الترجمات هي تلك التي يتم تنفيذها في منأى عن أي محرّض خارجي، سواء كان تعويضا ماديا أم اقتضاء ملحّاً أم حاجة موضوعية. ومع ذلك، يترجح عندي أن أثر الصدفة هذا غير وارد دائماً ولا يكون حاسماً في المطلق.

1 –أستاذ الأدب الحديث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

فليست الترجمة أبداً فعلاً عفويّاً يتمرس به المترجم حرّاً طليقاً. إنها بالأحرى سيرورة قياسية معقلنة تكيفها عوامل لا سلطة أحياناً للمترجم عليها. وهذه العوامل، الجلية تارة والخفية تارة أخرى، هي ما يكوّن ضرورة الترجمة، تلك التي تضطرّ المترجم إلى نقل نصوص بعينها.

وكما أن للضرورة أحكاماً تجيز خروج الشاعر أحياناً على بعض قوانين نظم الشعر، فإن لها، في حقل الترجمة، أنواعاً ومسوّغات وأهدافاً تلجئ المترجمين حتماً إلى نقل علوم وآداب ومعارف محددة إلى لغاتهم.

فليس محض مصادفة أن تتم مثلا ترجمة الفكر الهيليني إلى العربية في القرن الميلادي الثامن. إنها بالأحرى الحاجة الماسّة إلى مجادلة المذاهب السياسية والْفِرَق الكلامية الإسلامية، وإلى مناظرة النِّحل العقدية الأجنبية، كالمانوية والغنوصية وسواهما، ما استوجب مثلاً تعريب علم المنطق والفلسفة السفسطائية اليونانيين، نظراً لما تحمله هذه من تعاليم تخص فن المغالطة ولما يقوم عليه ذاك من أساليب الحجاج والإقناع.

تنضاف إلى هذه الضرورة الإيديولوجية ضرورة حضارية. فليس ترفاً فكريّاً ولا نزوعاً تنفجيّاً (snobisme) أن يبادر الخليفة العباسي المأمون إلى تنمية بيت الحكمة، الذي وضع نواته والده هارون الرشيد، ليتحول إلى خلية نشيطة تعجّ بالنقلة يعرّبون كتب الإغريق والفرس والهند، من فلسفية وطبية وسياسية وفلكية وميطافيزيقية وحسابية وفقهية وموسيقية. وإنما هي مقتضيات الازدهار والرخاء في عهدي الخليفتين ما حتم الانفتاح على الحضارات الأخرى، حيث عكف يوحنا بن ماسَويه ويوحنا بن البطريق وحنين بن إسحاق وسواهم على ترجمة تلك الكتب ليتم استثمارها في تحديث مرافق الحياة وتطوير أساليب التعليم والتطبيب والتخطيط للمشاريع....

وليس نزوة عابرة إطلاقاً أن يتهافت المستشرقون على العالم العربي و الإسلامي بغاية ترجمة إنتاجه الفكري والأدبي. ألم يعترف نابليون بونابرت بصلف وشماتة بأنه قرأ كتب الاستشراق قبل أن يشن حملته على مصر في 1798؟ فلا شك اليوم، خاصة بعد كتاب إدوارد سعيد حول الاستشراق[1] في أن ما تمت ترجمته قد أملته ضرورة أمبريالية ستمتد آثارها إلى غاية القرن العشرين. ولذلك، انتدب الساسة الأوربيون فئة من العلماء العارفين باللغة العربية لنقل آداب ومعارف الشعوب العربية والإسلامية لتسعفهم على معرفة أحوالها الفكرية والمزاجية والعقدية والسلوكية، تمهيداً لغزوها ونهب خيراتها المادية والرمزية. ولقد اتسمت هذه الحركة الترجمية في الغالب بنزعة عرقية مركزية (Ethnocentrisme) سافرة تنظر إلى الإنسان الشرقي مثلاً لا باعتباره موضوعاً علميّاً يستحق الفحص والدراسة، بل باعتباره «آخر» غريباً وهمجيّاً يعيش على هامش «المركز». ومن ثم، فإن الإيديولوجية الاستشراقية «لا تعترف باختلافه، أي بكونه آخر له حقيقته الخاصة»[2]، بل تنطلق من اعتقادها المسبق الراسخ بحيازة هذه الحقيقة وبجدارتها بدراسته بحكم تفوّق معارفها:«فأن أقول لأحد: (أنا أمتلك الحقيقة عنك) لا يكشف عن طبيعة معارفي، بل يقيم أيضاً

1 - **Edward w.said,** «L'orientalisme, l'orient créé par l'occident», traduction française. Paris, éd. Seuil, nouvelle édition augmentée, 2001.

2 -المرجع نفسه، مقدمة تزفيطان طودوروف (Tzvetan Todorov) ص 8.

فيما بيننا علاقة تكون فيها «أنا» فاعلاً مسيطراً و يكون فيها «الآخر» مفعولاً به مسيطراً عليه (...) فمالك المعرفة هو دائماً السيد»[1].

بيد أن واجب الأمانة العلمية يقتضي مني تنسيب هذا الحكم. فلا شك اليوم أيضاً في أن للاستشراق وجهاً آخر. ذلك أن هذه الضرورة الإستراتيجية، المفترضة في الترجمة الاستشراقية، تزدوج بضرورة أخرى من طبيعة جدلية تعويضية، تفضي إلى تلاقح وتفاعل هوياتي (identitaire)، أعني إلى تشكيل صورة للذات الغربية تصوغها الرغبة الصادقة في البحث عن «الآخر» المؤجل والكامن في «الأنا». إنه الإحساس التلقائي بالحاجة إلى الانفتاح على الآخر الشرقي من خلال نقل بعض آثاره الأدبية، وفي طليعتها «حكايات ألف ليلة وليلة». فإضافة إلى الأثر المؤكد لترجمة هذه الحكايات في ظهور الحركات الرومانسية في أوروبا، فإن المستشرقين تهافتوا على نقلها إلى لغاتهم بالنظر إلى ما يكتنفها من أجواء خرافية وأحداث عجائبية، حافزهم إلى ذلك هو البحث عن الذات في الآخر الشرقي، بل وتحقيق الذات من خلال هذا الآخر.

كما أن ما تتميز به «حكايات ألف ليلة وليلة» من تقنية فرية فذة في السرد، قوامها تناسل الحكايات الواحدة من الأخرى وتعليق بعضها ببعض بما يضمن متعة التشويق ويكفل مطلب التوتير- قد أغرى كثيراً من الكتّاب الأوروبيين، منذ أول ترجمة لها إلى الفرنسية على يد أنطوان جالان (Antoine Galland) بين 1704 و1717، بتأليف حكايات يحاكون فيها الأصل العربي، أمثال:

- بيتيس دولاكروا (Pétis de la croix) في كتابه «ألف يوم ويوم، حكايات فارسية»، (Les Mille et un jours, contes persans)، الصادر في 1712.
- وطوما جوليط (Thomas Guelette) في كتابه «ألف ربع ساعة وربع ساعة، حكايات تَتَرِيّةٌ» (Les Mille et un quarts d'heure, contes tartares) الصادر في 1712، وكذا في كتابه «ألف ساعة وساعة، حكايات من البيرو» (Les Mille et une heures, contes péruviens) الصادر في 1733.
- وشارل دوفيو موهي (Charles de Fieux Mouhy) في كتابه «ألف هِبَةٍ وهِبَةٍ، حكايات من بلاطات بلاد الغال» «Les Mille et une Faveurs, contes de cour tirés de l'ancien gaulois» الصادر في 1740
- وبيير نوجاريت (Pierre Nougaret) في كتابه «ألف حماقة وحماقة، حكايات فرنسية» (Les mille et une folies, contes Français) الصادر في 1771.

وليس مجرد اتّفاق أن يقوم الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Charles Baudelaire) بترجمة النصوص العجائبية للأمريكي إدجار ألان بو (Edgar Allan Poe). ذلك أن ما اضطره إلى نقلها إلى لغته هو أساساً ذلك التوافق الفني والفكري الوثيق فيما بينهما، المتمثل في تمردهما معاً على الرومانسية والتبشير بالرمزية، وكذا اشتراكهما القوي في رؤية للعالم واحدة تتجلى في تمجيد البوهيمية والنيهيلية وامتداح الشر والقبح والمجون، لدرجة أن بودلير كان يعتبر ألان بو سميّه وصَنوه، على رغم أنه ولد قبله و يكبره سنّاً. أليس هو القائل: «هل تعرفون لماذا ترجمت نصوص إدجار ألان بو بأناة ومتعة ؟ لأنه يشبهني. فعندما فتحت أول

1 -المرجع نفسه، ص 8.

مرة أحد كتبه، أصابني الذهول والزهو حين اكتشفت أنه، عشرين عاماً قبلي، كان يقلدني تقليداً: يعالج موضوعات هي من بنات أفكاري وأحلامي ويخطّ جملاً هي من صميم إبداعي الشخصي»[1].

أما أدونيس، الذي لا يخفي تأثره ب سان-جون بيرس (Saint-John Perse) في قوله: «أعلن أنني أتأثر بكل ما يجري في العالم. و الشعر العظيم هو هواء العالم. كل من يتنفس يتأثر. وشعر سان-جون بيرس هو محوري من هواء العالم الحديث»[2]، فقد بلغ تفانيه في ترجمة شعره حدّ العشق والتوله، بحيث التبست ممارسته الشخصية للشعر بالتجربة الجمالية للشاعر الفرنسي، ما جعل من الترجمة ذاتها لا نقلاً حرفيّاً، بل إبداعا جديداً، إذ يقول: «أنا، في ترجمتي، وضعت كياني الشعري كله. هكذا يدخل سان-جون بيرس إلى الثقافة الشعرية العربية بلغتي أنا، بهيامي أنا»[3].

كما أن الشاعر اللبناني وديع البستاني والمصري أحمد رامي والعراقي أحمد الصافي النجفي وكثيرين سواهم لم يهتدوا إلى «رباعيات» عمر الخيام الفارسي مثلاً على نحو عرَضي لينقلوها إلى العربية، بل إن ما أغراهم بترجمتها هو بالأساس نوع من الرابطة الوجودية التي توحّد بينهم وبينه، والتي تتجلى في مراوحتهم جميعاً بين القلق النفساني والأبيقورية المتهالكة على لذائذ الحياة. ولذلك، كان النجفي مثلا يعترض دائما على من يقول له إنه مجرد مترجم لـ «الرباعيات»، قائلا: «إنني لم أترجم الخيام، وإنما كنت أنا الخيام، أعيش على طريقته، تقمصتْ روحُه روحي، وسكنت أفكارُه عقلي، فأبدعتُ معانيه شعراً عربيا أصيلاً»[4].

فلا عجب إذن، حين ترقى علاقة التواطؤ الجمالي والتماهي الشخصي إلى هذا الحد من الوثوق والحميمية، من أن تصبح الترجمة اختياراً قصديّاً تمليه ضرورة وجدانية لا تتمخض عن نص منقول إلى لغة أخرى بعفوية وآلية، بل عن كتابة نص آخر على آثار ذلك النص بعد أن تم محوه، وهو الإجراء الذي يدعى في الشعرية المعاصرة ب-، «التطريس»، الذي يعتبر أحد أرقى أشكال «التناص».

وأختم هذا العرض السريع لضرورات الترجمة بالوقوف على ضرورة أخرى وأخيرة لا ينتبه الباحثون إلى دورها الحاسم في تعيين النصوص المنذورة للنقل. فلا أثر فعلاً للتلقائية والميول الذاتية والفوضى فيما ترجمه العرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين. إن ثمة معياراً غير معلن دائماً وخاضعاً دون انقطاع للتبدل هو ما أوعز للمترجمين العرب المعاصرين أن ينقلوا أعمالاً معينة إلى لغتهم. ويتكون هذا المعيار من طبيعة الحساسية الفكرية والجمالية السائدة عربيّاً في فترات زمنية متعاقبة، والمكيفة ليس لإستراتيجية إنتاج الترجمة وحدها، بل لإستراتيجية تلقّيها أيضاً. وأقصد بالحساسية هنا نوعاً من القانون التحكمي، واللاشعوري في الغالب، الذي يضطر منتجي الترجمة إلى اختيار نصوص بعينها دون غيرها ليترجموها، ويحرّض متلقّيها إلى قراءة نصوص مترجمة بعينها كذلك لا بسواها، بحيث يكون الإنتاج والتلقّي استجابة حتمية لهذا القانون وارتكاساً شرطيّاً لتلك الحساسية.

1 - **Edgar Allan Poe,** «Histoires extraordinaires, traduit par Charles Baudelaire, p 17.

2 -نقلاً عن **سعيد علوش**، «شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية»، ص 216 - 217.

3 - نفسه، ص 216- 217.

4 -نقلا عن **علي القاسمي**، «العراق في القلب، دراسات في حضارة العراق».

إن الإشراف على الوضع العام للترجمة في العالم العربي، من خمسينات القرن الماضي إلى الآن، وخاصة منها الترجمة الأدبية والفلسفية، يكشف أن ما تمت ترجمته يتحكم فيه قانون الضرورة، المتمثل في جملة من المحددات التاريخية والثقافية والجمالية التي تكوّن إجمالاً ما يدعى في النظرية التأويلية الألمانية بـ «أفق التوقع» (l'horizon d'attente)[1] الخاص بالجمهور العربي في هذه الحقبة من تاريخنا المعاصر. ومادام أفق التوقع هذا متغيراً في الزمان، فسأميز بين حساسيتين كبريين مختلفتين، سادت إحداهما في الخمسينات والستينات وإلى حد ما السبعينات أيضاً، وسادت الأخرى في الثمانينات وصولاً إلى اليوم، دون أن يعني هذا التمييز طبعاً وقوع قطيعة نهائية بين الأفقين أو الحساسيتين طالما أنهما يتعايشان معاً بشكل من الأشكال إلى الآن، وإن كان هذا التعايش غير سلمي.

وتتسم الحساسية الأولى بوعي إيديولوجي حادّ، ساهمت في تشكيله عوامل سياسية، داخلية وخارجية، هي بالإجمال: تبلور المشروع القومي العربي ونشوء حركات التحرر ضد الاستعمار الغربي والإمبريالية العالمية وظهور الحركات الناصرية والماوية والتروتسكية والكاسترية وبروز القضية الفلسطينية وسوى ذلك من العوامل، التي استطاعت متضافرةً أن تتصور أفقاً معيناً من الأسئلة والإنتظارات لأجل جمهور عريض من الكتّاب والقرّاء العرب. وقد أمكن لهذا الأفق أن يحدد ويكيف اختيار المترجمين للنصوص الأدبية والنقدية والفلسفية الأجنبية، مما يعني حدوث توافق أو اتحاد بين أفق التلقي وأفق الترجمة، بين أفق الاستهلاك وأفق الإنتاج، بين أسئلة القارئ وأجوبة النص المترجم.

ففي مجال النصوص الفلسفية، اتسمت هذه المرحلة الأولى بنزوع واضح إلى ترجمة الأدبيات الماركسية، خاصة منها ذات الطابع الأورثودوكسي، أي تلك التي تمجد الصراع الطبقي الذي سيتوّج حتماً باندحار قوى الرجعية والنكوص وانتصار قوى التغيير والتحرير. وقد كانت هذه النصوص بمثابة المَعين الخصب الذي استمدت منه الزعامات السياسية القطرية في العالم العربي شعاراتها التعبوية والتحريضية التي كان من شأنها آنذاك أن كيفت الرأي العام العربي عموماً، وجعلت النخب المثقفة خصوصاً تتطلع إلى كتابات ماركس وإنجلز ولينين و تروتسكي وغرامشي ولوكاكش وغير هؤلاء. فبادرت فئة من المثقفين العرب، ذوي التمكن من اللغات الأجنبية، إلى ترجمة هذه الكتابات، استجابةً لأفق التوقع هذا (نزيه الحكيم، إلياس مرقص، حسين مروة الخ...).

وبموازاة مع هذا الاهتمام بترجمة النصوص الماركسية، عكف مترجمون آخرون في نفس الفترة (سهيل إدريس، عايدة مطرجي إدريس، جورج طرابيشي، مجاهد عبد المنعم مجاهد...) على ترجمة نصوص الفلسفة الوجودية، خاصة الفرنسية منها (سارتر، دوبوفوار، كامو)، وذالك بالنظر إلى ما تحفل به هذه النصوص من تمجيد لحرية الإنسان و من توكيد لمبدأ تقرير مصيره بنفسه ومن دعوة إلى ضرورة تَمَوْقُفِه إزاء أحداث العصر الكبرى، كالحرب والاستعمار والجوع والفقر والتمييز العنصري. وهي القيم نفسها التي كانت الشعوب العربية، وخاصة نُخبها السياسية و الثقافية، تحنّ إليها، مما جعل أفق القراءة وأفق الكتابة يندغمان آنذاك في توافق وثيق.

---

1 – انظر تعريف هذا المصطلح في ترجمتنا لكتاب الناقد الألماني **هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)**: «جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي» الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، 2003.

وفي مجال النصوص الأدبية، نشطت حركة ترجمة الأدب الروسي(دوستويفسكي، غوغل، بوشكين، تورغونييف ...) ونصوص الواقعية الاشتراكية عموما (غوركي خاصة)، نظراً لنبرتها الاحتجاجية على الظلم والاستغلال ولتبشيرها بأبطال إيجابيين في هيئة أنبياء جدد يحملون الخلاص للبشرية. كما انصرف مترجمون آخرون إلى تعريب تلك النصوص التي تحتفي بقيم التمرد واللاانتماء (كولن ويلسون مثلاً)، وتلك النصوص الأخرى التي تصور حالات العبث واليأس والإحباط والعدمية (سارتر،كامو...) أو التي تنصت إلى آلام المعذبين في الأرض (بابلونيرودا، ناظم حكمت...). وقد ساهمت في هذه الحركة زمرة من المترجمين الذين تحلّقوا حول مجلة «الآداب» البيروتية ومنشوراتها لصاحبها سهيل إدريس.

أما في حقل الدراسات النقدية، وانسجاماً مع التصور العام الذي كان سائداً آنذاك عن الأدب، إنتاجاً و تلقيّاً (وهو الأدب – المرآة والأدب – الالتزام)، فقد تم تبئير ممارسة الترجمة في هذه الحقبة على الأبحاث المتوسلة بالمناهج التاريخية والإيديولوجية والاجتماعية والبنيوية التكوينية (لانصون، لوكاكش، ماشري غولدمان...)، خاصة وأنها إجمالاً مناهج تهتم باستجلاء مظاهر تصادي الأعمال الأدبية مع المتغيرات الاجتماعية والسياسية. وقد ساهم في هذه الحركة أدباء و نقاد و مترجمون، أذكر منهم تمثيلاً محمد مندور ومحيي الدين صبحي و فيصل دراج ويمنى العيد و محمد برادة و غيرهم.

غير أن هذه الحساسية الأدبية والفكرية العامة سرعان ما عرفت نوعاً من الانحسار النسبي ابتداء من نهاية السبعينات و طيلة الثمانينات إلى الآن، لتحل محلها حساسية أخرى جديدة، مما اقتضى بالضرورة تحولاً في أفق الترجمة. وتتسم هذه الحساسية بأسئلة وتوقعات مختلفة تكاد أن تشكل قطيعة مع الأسئلة والتوقعات السابقة.

ففي مجال الترجمات الفلسفية والفكرية، لوحظ إقبال خاص على نصوص ألتوسير ولاكان وديريدا وأدورنو وهابيرماس وبورديو وفوكو وسواهم.

وفي مجال النصوص الإبداعية، ترجمت نصوص كثيرة تنتمي إلى الطليعة الأدبية الغربية، كالرواية الجديدة والمسرح المضاد (صاغوط، روب-غربي، يونيسكو، بيكيت...). أما في مجال الدراسات النقدية، فقد أصدرت دور النشر في القاهرة وبيروت وتونس والدار البيضاء على الخصوص ترجمات كثيرة لأبحاث توظف المناهج اللسانية والبنيوية والسيميائية والسردانية والتأويلية (بارث، طودوروف، كريستيفا، ريكاردو، جونيط، إيزر، ياوس، إيكو، باختين...). وقد اضطلع بتعريب هذه الدراسات نقاد ومترجمون كثيرون، منهم محمد برادة وأحمد المديني وإبراهيم الخطيب وعبد السلام بنعبد العلي وحسن المنيعي والبشير قمري وسعيد يقطين وحسن بحراوي وفريد الزاهي ورشيد بنحدو، وجميع هؤلاء مغاربة، وكذا سواهم من العرب.

ويتمثل هذا التحول من حساسية إلى أخرى في حدوث انقلاب يكاد أن يكون جذريّاً لا في التصور والإدارك والتذوق فقط، بل كذلك في الممارسة والإنجاز. وهكذا، غابت عن سوق التداول الفلسفي والأدبي والنقدي مصطلحات التاريخ والواقعية والالتزام والشهادة والانعكاس والمثقف العضوي والبطل الإيجابي الخ، لتحل محلها مصطلحات البنية والتخيل واللهوانية والانعكاس الذاتي والتقعير وعدم التعدية

والكتبنة والاندلال وأفق التوقع و الانحكاء الخ. وقد كان طبيعيّاً أن يواكب هذا التحولَ من حساسية فكرية وجمالية إلى حساسية فكرية وجمالية أخرى تحولٌ مماثل في الستراتيجية الترجمية العربية.

ختاما، إذا كنت قد اكتفيت في هذه العجالة بالتلميح السطحي لبعض جوانب واقع الترجمة عندنا، فلأنني مقتنع بأن استيفاء كافة هذه الجوانب، بما يليق بها من توصيف وتحليل وتأويل، هو مهمة تقع على عاتق فريق بحث يتولى رصد تاريخ الترجمة العربية بتجزيئه إلى مراحل تطورية متلاحقة تكون لكل واحدة منها سناداتها الفكرية و مسوغاتها التدبيرية الخاصة. حسبي في هذه المقالة إذن أنني حددت بإيجاز بعض معالم هذا التأريخ التشخيصية التي يمكن استكمالها وتفصيلها بالاستناد الوثيق إلى تاريخ الأفكار عندنا. و أظن أن هذه المعالم قد أبانت عن كون الترجمة ممارسة لا براءة إطلاقا فيها.

فالترجمة، سواء أتعلقت بالنصوص التراثية أم بالنصوص المعاصرة، ليست دائماً فعلاً مرتهناً بالصدفة أو الذوق الشخصي أو العفوية. إنها بالأحرى عملية اضطرارية تستجيب لدوافع، ذاتية وموضوعية، علنية ومضمرة، لا يملك المترجم سوى الإذعان لها، بحيث تلجئه إلى اختيار نصوص معينة لينقلها إلى لغته، وإلى نهج استراتيجية محددة في هذا النقل. ومن ثم، ينبغي أخذ هذه الدوافع بعين الاعتبار لدى كل تأريخ لحركة الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وذلك حتى نتجنب على الخصوص كل سوء فهم ممكن، مثل هذا الذي وقع فيه فريديريك شليچل (Friedrich Schlegel) الألماني الذي قال ذات مرة: «يتسم العرب بطبع مجادل إلى أبعد الحدود. فهم (...) أكثر الأمم قدرة على النفي والإتلاف. ما يميز فلسفتهم في روحها هو ولعهم المَرضي بإتلاف الأصول والقضاء عليها بمجرد أن تتم الترجمة»[1]. فلو أن شليچل كان على وعي بالخلفيات التي حددت ممارسة الترجمة في الثقافة العربية الكلاسيكية وبالضرورات التي أملتها لما وقع في سوء الفهم ذاك. إن بالإمكان فعلاً تأويل ترجمة الفلسفة اليونانية مثلاً إلى العربية بأنها غير بريئة. فهي تضمر استراتيجية غير معلنة تروم تحييد هذه الفلسفة من أجل تَمَلُّكِهَا وإعادة تبيئتها لتصبح عربية تماماً، فلا تذكّر بأصولها، لكن من غير أن يفيد ذلك سلخاً أو انتحالاً أو سرقةً، كما يفهم من رأي شليچل. فالأمر يتعلق «بإرضاخ تلك الفلسفة والقضاء على عنصر الغرابة فيها، فتبتلعه وتدخله في دائرة الأنا، شعوراً منها أنه لم يعد آخر. لذا فسرعان ما تستغني عنه كأصل بعد أن ترقى به إلى لغتها»[2].

إن استحضار كافة هذه الضرورات والدوافع والخلفيات لكفيل إذن بتأمين التأريخ للترجمة عندنا من إطلاق الأحكام على العواهن، أعني على وجهي التخمين والتقريب. فلا شيء يسيء إلى هذا التأريخ أكثر من غياب حسّ الاستشكال (Problématisation)، ذاك الذي لا يكتفي بظواهر الأشياء، بل يغوص في جواهرها ليمحصها بحثاً عن مسبباتها العميقة.

1 -نقلا عن **عبد السلام بنعبد العلي**: «في مرآة الآخر» ضمن كتاب «الترجمة في المغرب: أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟»، تأليف جماعي، الرباط، منشورات وزارة الثقافة،2003،ص.34.

2 -المرجع نفسه، ص35.

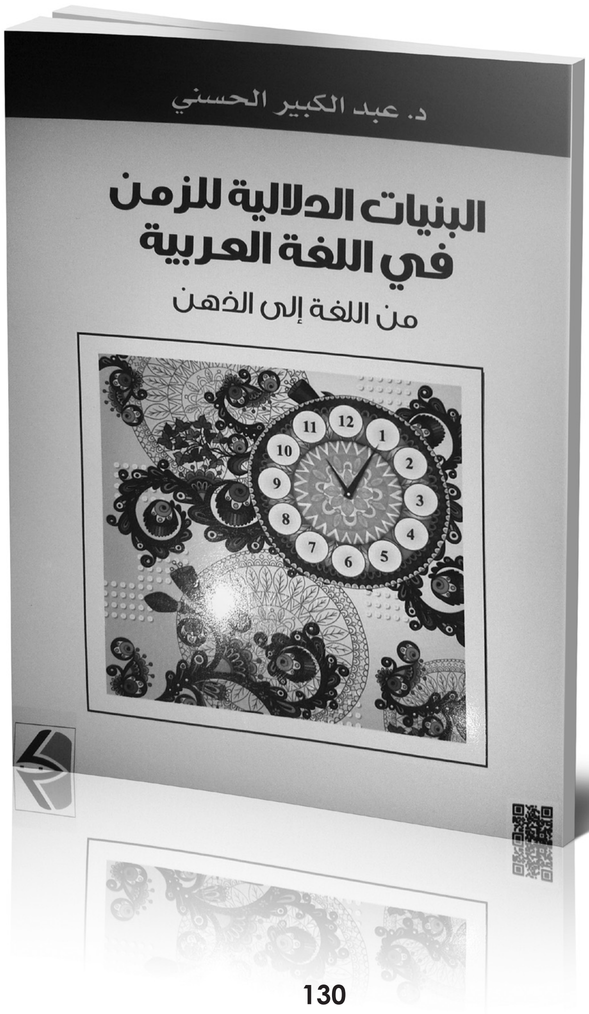
المصادر والمراجع

أ- العربية

- **روبيرت ياوس**، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي»، ترجمة رشيد بنحدو، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، 2003.
- **سعيد علوش**، «شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية»، طنجة، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، 1991.
- **عبد السلام بنعبد العلي**، «في مرآة الآخر» ضمن كتاب «الترجمة في المغرب: أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟»، تأليف جماعي، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2003.

ب- الأجنبية

- **Edgar Allan Poe,** «Histoires extraordinaires, traduit par Charles Baudelaire, Paris, éd. Flammarion, 1965.
- **Edward w.said,** «L’orientalisme, l’orient créé par l’occident», traduction française. Paris, éd. Seuil, nouvelle édition augmentée, 2001.



محاولة في تحقيق دعوى قلقِ الترجمة العربية القديمة وتهويلِها

السعيد أهرو[1]

الترجمة سفارة[2] بين لغتين!

التمستُ للترجمة هذا التشبيه من أجل أن أصرِّف من ورائه معنى واحدا مخصوصا، وقد أعلم أنه يؤدي معنيين اثنين آخرين على الأقل[3]، وهما: معنى التبادل، ومعنى الأمانة؛ فالترجمة سفارة من حيث كانت تُبادِل بين اللغات موادَها من المعاني، على نحو ما تُبادِل السفارة بين الأمم عروضَها من المصالح؛ ومن حيث كانت محل ائتمان لا يخطر على البال أن يُحتجن بالخيانة، كمحل السفير من ثقة الأمير الذي يَسْتَسْفِرُهُ! أما المعنى المخصوص بسياقة ذلك المثال: فهو معنى: الإبانة، لدلالة السفارة عليه نِعِمَّا من الدلالة؛ وعلى هذا فسفارة الترجمة بين لغتينِ هي إبانتُها إحداهما للأخرى، وقد أسفرتْ عنها كمثلِ سُفُور المرأة تُلْقي نقابَها، وكمثل سَفْرِ الريح تَكْشُطُ الغيمَ عن وجه السماء، وكمثل سَفَر المسافر يخرجُ من كُنِّه إلى فَضاء الأرض، وقد يخالف عادَتَه في إخفاء بعض أخلاقه التي كان يتورَّع بسترها عن الناس في دار مَحَلَّتِه! وكمثل سِفْر السافر يحرِّر المكتوبَ بيِّنا مُبصرا[4]؛ ومن سفارة الترجمة أنها تقع لمن يطلب الدلالة في الموضع الذي يَستعجِمه موْقِعَ اسفرار الصبح لدى مُدْلِجٍ أعشى!

وليس غرضي من تمثيل هذا المثال وتأثيله[5] إطالةَ غُرَّةِ مطْلَع هذه المداخلة، ولكن الغرضَ منهما هو البناء على شيء مأنوس من أجل القول بأصلية الإبانة في عمل الترجمة، إذ الإبانة ثمة عمودُ السقف الذي إن انقضَّ خرَّ السقف على ما تحته! ولهذا كان ترك الترجمة خيرا من إتيانها من غير سَنَن تبيانها، ورُبَّ متعجِّب أن يَذْهَل بالسؤال إلينا: أوَ في المترجمين من يتنكَّب هذا السنن اللاحب؟ وجوابه: نعم، إن فيهم، قديما وحديثا، من أخطأه من حيث أراد أن يطأه! وذلك لعدم تكامل أسباب الترجمة ووسائلها، ومِنْ هؤلاء، على الرأي الجمهوري المشهور، تراجمةُ القرن الثالث والرابع الهجريين، الذين، بحسب بعض دعاوى

1 –أستاذ باحث، الكلية المتعددة التخصصات، أسفي.

2 –بمعنى فعل التسفير لا دار السفير؛ نحو: سفارة ابن عائشة إلى بلاط لويس الرابع عشر.

3 –ؤدي هذا المثال أيضا معنى الحُسْن، كما في قولهم: سَفَرَ وجهه حسنا؛ ومعنى التحكم والسيطرة، كما في قولهم: السِّفار حبل يُشَدُّ طرَفه على خطام البعير وتُجعل بقيتُه زماما. (انظر لسان العرب لابن منظور، مادة: سَفَرَ)

4 – لسان العرب.

5 –تجري الكلمة في سياق محدد على معنى واحد يعلو من فوق جميع المعاني التي من شأنها أن تؤديها، فإذا استعملتَ بعضا من هذه المعاني المتروكة في كنف ذلك السياق على نحو ينفع تلك الكلمة ولا يضرها، ويوسع لها ولا يضيق عليها، ويوغِر بها ولا يقبرها؛ فقد أتيتَ بالتأثيل! وانظره عند طه عبد الرحمان في بعض كتبه، ولا سيما كتاب المفهوم والتأثيل من فقه الفلسفة.

هذا الرأي، أقلقوا تراكيبهم التي أركبوها معاني الترجمة، وهوَّلوا بأسمائها واصطلاحاتها! فما حقيقة هذه الدعوى؟ وهل تؤول قضيتها إلى الصدق وأداء أمانة العلم أم إلى الكذب والمغالطة؟

أولا: دعوى قلق الترجمة العربية القديمة

المقصود بالقلق في هذه الدعوى الاضطرابُ وعدمُ القَرار على حال، من قولهم: امرأة مِقْلاق الوشاح، إذا كان لا يَثْبُت على خصرها من رقته، ومن قول ابن سيده في ضرْب من الحلي يُسمى القَلَقِيُّ: «ولاَ أدري لأيِّ شيء نُسب إلا أن يكون منسوبا إلى القلق الذي هو الاضطراب، كأنه يضطَرب في سلكه»؛ وفي حديث علي رضي الله عنه: «أقلِقوا السيوف في الغمد»[1]، أي حرِّكوها في أغمادها قبل أن تحتاجوا إلى سلِّها ليسهُل عند الحاجة إليها. فقلقُ الترجمة العربية القديمة إذاً هو اضطرابٌ يصيب تراكيبها، وذلك أنها تتلجلج بين نمط تعرفه العرب من أساليبها ونمط لا تعرفه ولا تحمده. وكلمة «قلق» هذه على شهرة اسمها الجامع وسِمْتها الشافع تكاد تخلو من كلام من تكلَّمَ على فساد الترجمة من القدماء، إلا ما تجده من بعض النصوص الفريدة، كنص كتاب: المعجب في تلخيص أخبار المغرب[2]، حيث يقول أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد: «استدعاني أبو بكر بن طفيل يوما فقال: سمعتُ اليوم أمير المؤمنين [أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن الموحدي] يشتكي من قلق عبارة أرسطو طاليس، أو عبارة المترجمين عنه، ويذكر غموض أغراضه، ويقول: لو وقع لهذه الكتب من يلخصها ويقرب أغراضها بعد أن يفهمها فهما جيدا لَقَرُبَ مأخذها على الناس، فإن كان فيك فضل قوة لذلك فافعل، وإني لأرجو أن تفي به (...) قال أبو الوليد: فهذا هو الذي حملني على تلخيص ما لخصته من كتب الحكيم أرسطو طاليس»[3].

ولئن كان الشاهد في هذا النص هو لمجرَّدُ الاصطلاح بـ «قلق» على ظَلَع[4] المترجم عن أرسطو، إلا أنه يقع في جملة أدلة من يدَّعِي قلقَ الترجمة القديمة، إذ بمثله يستبرئ لنفسهَ من التزوير على الـمُدَّعى عليه واعتمال الأراجيف في كَبْته؛ فالقلق المذكور شيءٌ وقَف عليه خَصْم المدَّعي بنفسه وشهد به، والحق ما شهد به الخصمُ! أفلم يأتمر لرفْعه عن عبارة أرسطو جهبذان من الحكماء ندبهما إلى ذلك سلَطانٌ شغوف بعلوم الأوائل[5]؛ وإذا أنت عرفتَ خصم المدعي، وهو الحكيم، فقد عرفتَ بالخُلْف وَلِيَّهُ وصاحبَ دعوته، وهو العالم، الذي يحاجف[6] دون ثقافته الأصلية نقولَ الفلاسفة والمنطقيين محاجفةَ القائم على الثغر يسدُّه، مشفقا أنَ يؤتى قومُه من قِبَلِه؛ وهاهنا أستدل بمثال شهير لعالم ناظَر حكيما كفاحا، على أن أغتنم فرصة هذا المثال، فأستخرج من المناظرة ما يفيد مرادي من تحقيق دعوى قلق الترجمة القديمة؛ فالعالم المذكور هو: أبو سعيد السيرافي، والحكيم هو: متى بن يونس القنائي، وقد جمع بينهما الوزير ابن الفرات سنة ست

1 - لسان العرب، مادة: قَلِقَ.

2 - **عبد الواحد بن علي المراكشي**، تحقيق محمد سعيد العريان (و) محمد العربي العلمي، دار الكتاب، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1978.

3 - نفسه، ص 353- 354.

4 - هو العَرَجُ، وقد استعرته للقلق لما في حركته من اضطراب!

5 - المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 353 وما بعدها.

6 - حاجفتُ فلانا إذا عارضته ودافعته، والمحاجفة في الأصل المدافعة بالحجف، وهو ضرب من الدروع.

عشرين وثلاثمائة على دعوى بسطها لملإ المجلس بقوله: «ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متى في حديث المنطق، فإنه يقول: لا سبيل إلى معرفة الحق من الباطل والصدق من الكذب والخير من الشر والحجة من الشبهة والشك من اليقين إلا بما حويناه من المنطق وملكناه من القيام به، واستفدناه من واضعه على مراتبه وحدوده، فاطّلعنا عليه من جهة اسمه على حقائقه»[1].

ناظَر أبو سعيد خصمَه على دعاوى حاجَّه بواسطتها في المنطق الذي هو عند ذلك الخصم فاروق الحقائق غير مدافَع، ومن بين هذه الدعاوى: دعوى قلق الترجمة العربية القديمة؛ ولئن لم يصطلح أبو سعيد بمصطلح «قلق» فيها، فإنه أتى بما يؤدي مدلولَه من العبارات التامة المستولية، ومن ذلك عبارته الـمُطْمِعَة[2] التي كأنها، لكثرة ما درجت على ألسنة دارسي المناظرة[3]، مثلٌ سائرٌ، وهي قول السيرافي: لا سبيل إِلى إحداثُ لغةٍ في لغةٍ مقرَّرةٍ بين أهلها[4]، فهذه الجملة من أَنْطَق ما تستطيعه من العبارة عن قلق الترجمة، إذ إدخالُ اللغة على اللغة عملٌ كعمل الكيمياء في الأخلاط المتنابذة، التي تجيش وتفور، وربما قذفتْ بمادتها الكاوية! إن اللغة إذ تدخل على أخرى لا تَضيمها كما يكون ذلك عند ذي اللسانيين، على ما قرره الجاحظ، ولكن تسومها سوءَ القَرار، لأنها تشاركها في محل واحد، لا محل المتكلم، ولكن محل الكلام، أو قل: تزاحم اللغةُ لغةً غيرَها في نفسها، مُنْسَلَّةً إلى تركيبها، مُنْدَسَّةً في أسلوبها، وهي في الموضعين معا ذات تركيب وأسلوب مختلفين، فتضطرب اللغة المدخولة المغتالة ﴿**كَالَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ**﴾[5]، ثم تطيش مقاديرُ المتلقي في تبيُّنها، فيرجعُ عنها حيرانَ أسفاً! فهذه هي حال الترجمة العربية القديمة على الرأي الأغلبي: لغةٌ إذا رأيتَها حسبتَها عربيةً مُضَرية، حتى إذا استنطقتها[6] وجدتَ لها زُهومة من العجمة تكاد أن تبدِّد عَرْف[7] طريقتها المثلى، ثم هي بعد ذلك في هَويٍّ سحيق من الإضاعة، فلا هي وفّتْ بأغراضها، ولا أخلصتْ للغتها، وإنما مثلها كمثل الـمُنْبَتِّ: لا ظَهرا أبقى ولا طريقا قطع[8]! وأرى الآن أن أسوق بعض أمثلة هذه الترجمة للوقوف على أعراض قلقها في خواص مواضعها، ولولا أن الحاجة ماسة إلى معرفة شيء من تعليل أبي سعيد لشأن ذلك القلق، لمضيتُ لوجهتي، ولكنّي أفعلُ بعد قضاء تلك الحاجة!

نستشف من تِنْقاد السيرافيِّ لمتَّى بن يونس في أمر الترجمة أنه يؤاخذ من خلاله التراجمة عن أرسطو على ترخُّصهم في ضوابط صناعتهم وتساهلهم فيها، وأخذهم إياها بالاستخفاف[9] الذي هو تَقِيَّةٌ للانخذال

1 –الإمتاع والمؤانسة **لأبي حيان التوحيدي**، تحقيق **أحمد أمين (و) أحمد الزين**، المكتبة العصرية، بيروت، بدون تاريخ، ص108.

2 –السهلة الممتنعة.

3 –وربما نسي أحدهم كثيرا من عيون عبارات المناظرة المذكورة، وأكبر الظن أنه لا ينسى تلك العبارة!

4 –لإمتاع والمؤانسة، ص 122.

5 –**سورة البقرة**، الآية 275.

6 –يصف **طه عبد الرحمان** عمل ابن رشد في شرح كتب أرسطو بقوله: «إن ابن رشد واحه نصا لا ينطق، واستخدم لاستنطاقه منهجين متكاملين: أحدهما تقويمي، والتلخيص، والآخر تقريبي، وهو الشرح»؛ اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص 343.

7 –الزهومة نكهة كريهة، والعَرْف نشر طيِّب.

8 –هذا المثل من الأمثال النبوية، والمنبت الذي يُتْعِب دابته حتى يُعْطِبها فينقطع بها في سفره.

9 –من مأثور كلام **أبي فهر محمود محمد شاكر** قوله: الاستخفاف أخدود الزلل! وهذا الاستخفاف هو الذي عناه أبو حيان التوحيدي بقوله في متى: «فإن متى كان يملي ورقة بدرهم مقتدري وهو سكران لا يعقل، ويتهكم، وعنده أنه في ربح، وهو من

عنها وعدم التمكن منها؛ وهذا مفهومٌ من سؤاله المسْكِت التالي: «على أنك تنقل من السريانية، فماذا تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى لغة أخرى عربية؟[1]، وقد عطَف على هذا السؤال بسؤال آخر من جنسه في تقرير قضية الانحراف عن حاقِّ الأداء للمعاني، وهو قوله: «فمن أين يجب أن تثق بشيء تُرجِم لك على هذا الوصف؟»[2]؛ ومن أسئلة هذه البابة أيضا قوله: «فلِمَ تزري على العربية وأنت تشرح كتب أرسطو طاليس بها، مع جهلك بحقيقتها؟»[3]، وقوله: «فكيف صرتَ تدعونا إلى لغة لا تفي بها؟ وليس يجب أن تظن، لما تراه من الاستشهاد بهذه السؤالات، أن مذهب أبي سعيد في تعليل قلق الترجمة مجردُ الاستشكال، بل له في ذلك خَبَرٌ مبثوث في أكناف المناظرة، ومن ذلك قوله: «فترجموا لغة هم فيها ضعفاء ناقصون!»[4]، وقوله: «وإذا لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، فلا بد لك من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقي من الخلة اللاحقة»[5].

وتمام كلام أبي سعيد في هذا الشاهد قد نجم عن فراسة صحيحة ورجمة بالغيب صادقة، إذ انتظمت بعد زمن هذه المناظرة جهود المناطقة والفلاسفة وبعض الأصوليين في حركة تداولية من أجل تحقيق الترجمة العربية القديمة، طرفُها الأول عند الفارابي تلميذ متى، وطرفُها الآخر عند ابن رشد، وواسطةُ عقدها في تقديري هو كتاب ابن حزم الأندلسي: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، الذي يقول المصنِّفُ في صدره: «فلما نظرنا في ذلك وجدنا من بعض الآفات الداعية إلى البلايا التي ذكرنا: تعقيد الترجمة فيها، وإيرادها بألفاظ غير عامية، ولا فاشية الاستعمال، وليس كل فهم تصلح له كل عبارة، فتقربنا إلى الله عز وجل بأن نورد معاني هذه الكتب بألفاظ سهلة سَبطة، يستوي إن شاء الله عز وجل في فهمها العامي والخاصي، والعالم والجاهل، حسب إدراكنا وما منحنا الله من القوة والتصرف. وكان السبب الذي حدا من سلف من المترجمين إلى إغماض الألفاظ وتوعيرها وتخشين المسلك نحوها؛ الشح منهم بالعلم والضن به»[6]؛ وآخر كلام ابن حزم في هذا الشاهد تعليلٌ لقلق الترجمة على غير ما علَّلَه به أبو سعيد السيرافي، حيث جعل المحنة في الترجمات مَكْرا من عند أربابها، لينتقروا[7] لعلومهم من أرادوا من طلّابها، كمكر قسِّ الدير في رواية اسم الوردة[8]؛ وهذا التعليل على فخامة صاحبه في العلم لم يوفَّق فيه إلى الصواب، لأن الثابت، بحسب المناظرة على الأقل، أن هؤلاء المترجمين ضعاف في العربية هيِّنون فيها[9]، لعُجمتهم

الأخسرين أعمالا، الأسفلين أحوالا» 107.

1 – الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ص111.

2 – نفسه، 116.

3 – نفسه، 111.

4 – الإمتاع والمؤانسة، ص 121.

5 – نفسه، ص 115.

6 –**ابن حزم**، التقريب، ص230.

7 –الانتقار: الاختيار، ومنه دعوة النقرى التي يدعو بها الآدب، وضدها دعوة الجفلى.

8 –عثر هذا القس بحسب رواية أمبرتو إيكو المذكورة على الجزء الثاني المفقود من كتاب الشعر لأرسطو، فأراد أن يغُمَّه على الرهبان، وقد خشي عليهم منه، بيد أنه لم يحرقه بالنار أو يغسله في الماء، بل دَهَنَ أوراقه بالسُّم! حتى إذا تصفَّحه المتصفِّح منهم قُتِل به، لعادة المطالع أن يصيب بريقه سبابتَه التي يقلِّب بها ورق الكتاب. ويحاكي هذا المكرُ مكرَ المترجمين السريان المتحدث عنه أعلاه في تمنيع الكتب وحِجابتها، وفَرْقُ ما بينهما أن الأول يمنع بإراقة الدَّم، وأن الثاني يمنع بإعاقة الفهم!

9 –الإمتاع والمؤانسة، ص 121.

المعروفة التي لا يباري فيها أحد ممن صحَّ اطلاعه؛ فمن هذه العجمة أوتوا وأوتي غيرهم من المولَّدين الذين كانت لهم مشاركات في العلوم، كما قال أبو عبيدة وغيره[1].

وإذا أجزأ هذا القدر من التعليل، هُرِعْتُ إلى مَتْن مُعْتَبَر من متون الترجمة القديمة، أستخرج منه نموذجا من نماذج قلقها، وهذا المتن هو كتب أرِسطو في المنطق[2]؛ ومنهجي ثمة أن لا أنتخب هذا النموذج انتخابا، اتقاءً من التهمة بالاجتزاء، الذي هو أَهْوَنُ ما يُصار به إلى إثبات الدعوى، كالاستقاء بالتشريع[3]!بل أترك هذا الأَهْوَنَ وآخذ بالأَحْوَطِ، وذلك بأن أثبت دعوى القلق بأول ما يلقاني من القول الترجمي في المتن، فإذا ثَبَتَتْ به ثَبَتَتْ بما وراءه.

كتابُ المقولات هو أول كتب الضميمة المنطقية الأرسطية، وقد نقله إلى العربية إسحاق بن حنين، وطليعتُه كلامٌ لأرسطو على أنواع الأسماء كما يلي: «المتفقة أسماؤها: يقال إنها التي الاسم عام لها، فأما قول الجوهر الذي بحسب الاسم، فمخالف. ومثال ذلك: الإنسان، والمصوَّرُ– حيوان؛ فإن هذين الاسمُ فقط عام لهما، فأما قول الجوهر الذي بحسب الاسم فمخالف؛ وذلك أن موفِّيا إن وفَّى في كل واحد منهما ما معنى أنه حيوان، كان القول الذي يوفِّي في كل واحد منهما خاصيا له»[4]؛ فهذا هو نمط الكلام الذي أثخنه القلق حتى قصَّر به عن الإفادة على عادة العرب في إعرابها عن معانيها، وهي التي ينبغي، حتما ولا بد، أن تكون عادة كل من تعاطى اللسان العربي بالإلقاء والتلقي، وليس لهذا المتعاطي أن يضع شيئا أَعْلَتْهُ، ولا أن يَحُلَّه وقد أبرمته، أو أن يُدخله عليها وقد أخرجته، والعكس بالعكس! لذلك غالط قائل[5] قال، وهو يعني الشاهد المعروض للنظر وما سواه من مادة الضميمة المنطقية: هذا كلام مُفْهِمٌ؛ وقد غالط كما قلتُ لأنه لم يفهمه باللغة، ولكن فهمه بالثِّقافة والتأويل! أي بمراس على طريقة القوم ومصطلحهم، وبتعهُّد لشروح نُظَّارهم وتقريباتهم، وما حاجته إلى ذلك من أجل فهم عبارة المترجمين إلا برهانٌ على قلقها وتبرُّمها!

ومن جهات القلق الحاصل لهذا النموذج هي: الاحتشاء[6]، ومعناه: الزج في التركيب بألفاظ لا لزوم لها، ومثاله: «المتفقة أسماؤها: يقال إنها التي...»؛ ومقتضى الإيجاز على سَنَن العربية أن يقال: المتفقة: هي التي...، وذلك بحذف الموصوف المؤخر: أسماؤها، فوجوده وقد فُقدت الحاجة إليه يؤدي إلى ما يسميه طه عبد الرحمان: القلق الصرفي[7]؛ وكذا بطرح الفعل المبني للمجهول: يقال، وحرف النصب والتوكيد مع ضمير اسمه: إنها؛ ومن أمثلة الاحتشاء أيضا: «ما معنى أنه حيوان»، حيث زيدت ما الموصولية، عَناءً بغير

1 – **جلال الدين السيوطي**: صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام، ص 22.

2 –تحقيق **عبد الرحمان بدوي**، دار القلم، بيروت، 1980.

3 –في المثل: أهونُ السقي التشريعُ؛ وهو يضرب لمن يترك أحوط التدبير ويأتي أهونه، كالذي يسقي إبله من شريعة الماء الظاهر الذي لا يحتاج معه إلى إدلاء الدلاء ونزعِها النزْعَ بعد النزْعِ؛ ولهذا المثل قصة مفعمة بالحكمة في لسان العرب، فانظرها ثمة! (مادة: شرع).

4 –منطق **أرسطو**، الجزء الأول، ص 33.

5 –هو محقق الضميمة: **عبد الرحمان بدوي**، ص 7.

6 –الامتلاء، وهو هنا امتلاء الـحَبَط لا امتلاء السِمَن! من قولهم: حبِطت الماشية، إذا أكثرت من الأكل حتى تنتفخ لذلك بطونها؛ وفي الحديث: «إن مما ينبت الربيعُ ما يقتل حبطًا أو يُلِمُّ».

7 – اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، مرجع مذكور، ص 329.

غَناء! وزيد على نحو ذلك الاسم الموصول في قول المترجم: «الجوهر الذي بحسب الاسم»، وتُرَدُّ هذه الجملة إلى سواء سبيلها بقولك: جوهر الاسم.

ويَنْسل القلقُ إلى عبارة النموذج المعروض من جهةٍ أخرى مقابلةٍ لجهة الاحتشاء، وهي جهة: الانتضاء[1]، فإذا كان الأول هو إشباع العبارة بما لا حاجة إليه من اللفظ، فإن الثاني هو إجاعتها مما إليه الحاجة منه إجاعةَ السُّخفة والهزال، حتى ينال المعنى من ذلك ضيمٌ وإضاعةٌ؛ ومثاله: «قول الجوهر»، أي القول الشارح لماهية الشيء فهذه ثلاث كلمات اقتُضِبتْ فَعَمِيَ بها محل الدلالة، وقد استدرك الحسن بن سوار على هذا الانتضاء ضمن تعليقاته على مخطوطة ترجمة كتاب المقولات، فقدَّر حذوف العبارة على نحو ما قدّرتُ، وزاد عليه بقوله: «ونريد بقولنا في هذا الموضع: «القول»: الحد والرسم»[2].

ومن جهات ورود القلق على هذا النموذج جهة عتيدة أسميها: شغا التركيب[3]، وأقصد بها مخالفة تراكيب العربية المعروفة بلا دليل من أدلة المخالفة سوى ارتضاخ[4] العجمة! ومثال شغا التركيب قول المترجم عن أرسطو: «يقال إنها التي الاسم عام لها»؛ فها هنا ضرب من القلق يسميه طه عبد الرحمان: القلق النحوي[5]، فقد أُكرهت الجملة على نظم الاسمية، وهو بخلاف ما تقتضيه الفصاحة في مثل ذلك الموضع، وشائنة ذلك الإكراه إصابةُ مَفْرِق ما بين الاسم الموصول: التي وَصِلَته: الاسم عام لها، بفَتْق! وكان يجبُ ثمةَ نظمُ الجملة على الفعلية، إما بقولك: إنها التي يعمُّها الاسم، أو قولك: إنها التي يكون الاسم عاما لها؛ وإنْ شِئْتَ جمْع إصلاحَيْ الاحتشاء وشغا التركيب في هذا المثال بقول واحد، أَفَدْتَ بما يلي: المتفقة هي التي يكون الاسم عاما لها، ثم إن شئتَ قارنتَ هذه العبارة المهذبة بالعبارة الأصلية: «المتفقة أسماؤها: يقال إنها التي الاسم عام لها»، فوقفْتَ على فرْق مابين القلق والتمكُّن! ومن أمثلة شغا التركيب في نموذجنا، قول المترجم: «فإن هذين الاسم فقط عام لهما»؛ وهذا المثال شبيه بالمثال السابق في تنكُّب الفعلية التي تقتضيها فصاحة النظم هناك، وهو يقدَّر كمثل تقديره، بزيادة الفعل: يكون، كما في قولك: يكون الاسمُ فقط عاما لهما، أو بالبناء على الفعل والمفعول به: يعمُّهما، كما في قولك: يعمهما الاسمُ فقط.

وبقي عليَّ أن ألفتَ النظر إلى آخر جهة من الجهات التي زعمتُ أن القلق انتقل منها إلى هذا النموذج، وهي جهة تغريب المثال، وإذا أردتَ أن تستعير لهذا التغريب ما يوضحه من المعاني، لم تجد أتَمَّ لغرضك منها من معنى: إخلاف الظن! إذ يرجو المتلقي أن تَرفع الأمثلةُ غموضَ ما تُ-مُثِّلَ له بها، فإذا جاءت هي نفسُها غامضة، بطل ما كان يرجوه منها، فاستيأسَ لذلك! ولهذا كان تغريب المثال من أشد أجناس القلق ضررا عليه، لما فيه من المحنة بخُسران آخر قرينة من قرائن الإبانة، كمثل الموشِك على الغرق أُلقي

1 -التجرد والتعري!

2 -منطق **أرسطو**، مصدر مذكور، ص 82.

3 -الشغا في الأصل اختلاف الأسنان، وقيل اختلاف نبتة الأسنان بالطول والقصر، والدخول والخروج.

4 -يقال فلان يرتضخ لكنة أعجمية إذا نشأ مع العجم يسيرا ثم صار مع العرب، فهو ينزع إلى العجم في ألفاظ من ألفاظهم لا يستمر لسانه على غيرها.

5 -اللسان والميزان، ص 329.

إليه بالطوْق المتخرِّق[1]، حتى إذا التزمه لم يُغن عنه من الغرق شيئا! وليس لتغريب المثال في نموذجنا هذا غيرُ شاهد واحد، وهو: «المصوَّر»؛ وقد جيء به بمعية مثال: الإنسان على سبيل التبيين لنوع المتفقة من أنواع الأسماء، بيد أنه لم يُنْجِز ما وُظِّف له من العمل، بل لقد ارتدَّ إلى خلاف تلك الوظيفة، وهو مضاعفة الغموض أضعافا كثيرة، وذلك من حيث كان مثالا يونانيا أعجميا لا تعرفه العرب، إلا أن يُشرح لها، وإذا عرفته لم تتذوقه! وقد يقول قائل متساهل: المصوَّر بمعنى الإنسان، أي الذي صُوِّر على الهيئة المخصوصة، وجواب هذا القائل الذي بنى ادعاءه على أصل من التأويل لا على أصل من اللغة، والتأويل خاص واللغة عامة! أن نقول له: من يعرف لسان العرب، يعرف أن كلمة إنسان لا تُقابَل عندهم بكلمة مصوَّر، بل تقابَل بكلمة آدمي أو كلمة بشري، أو بمثليهما[2]. وهذا المثال مما كنتُ أظنني أجدُ شرحَه عند مفسِّر ترجمة كتاب المقولات: الحسن بن سوار، لكني رأيته يضرب صفحا عنه، حتى شككتُ أنه يعرفه!

وخلاصة القول إن التغريب بالمثال معضلٌ[3]، وليس له من إصلاح سوى التعريب، على طريقة ابن حزم في كتابه المشهور ذي العنوان المسوَّم: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، حيث قرَّب أمثلة المنطق على جادةٍ سماها طه عبد الرحمان: التقريب التداولي اللغوي[4]، وذلك بضربها كضرب الفقهاء أمثالَهم، طلبا لرفع غَبَرَة القلق عنها، وانظر إلى قوله مقرِّبا كلام أرسطو على نوع المتفقة من الأسماء الذي هو موضوع نموذجنا: «أن يكون المسمى يوافق المسمى الثاني في اسمه وحده معا؛ كقولنا: فرس وفرس، أو قولنا: حي وحي»[5]. ولو قارنتَ بين هذه العبارة السبْطة السهلة وبين عبارة النموذج، لأيقنت أن الترجمة القديمة ضيعت أغراض أرسطو من كلامه، ولك أن تقارنها، أعني عبارة النموذج، بما انتهينا إليه من خلال نقد جهات قلقها الأربع المعروفة.

ولا بد في مآخير هذا المبحث أن نذكِّر بما أفْضَتْ إليه محاولتُنا من أجل تحقيق دعوى قلق الترجمة العربية القديمة، حيث قرَّ قرارُها على إيجاب تلك الدعوى، وذلك استنادا على نقْد أوَّلِ كلام أرسطو في ضميمته المنطقية، طلبا لنموذج عزيمةٍ لا لنموذج رُخصة! وقد تأكد ثمة أن القلق يغتال الترجمة من جهات بعضها من بعض؛ فغائلة إحَداها: الاحتشاء بمَا لا حاجة به من اللفظ، وغائلة الأخرى: الانتضاء مما به الحاجة منه، وغائلة الثالثة: الشغا في التركيب، وغائلة الرابعة: التغريب للمثال؛ فلا جرَم قَلِقَتِ الترجمة جدا في نموذجها هذا، فلو كانت حوضا غائضا لَاخْتَلَجَ، أو صدرا كاظما لَتَلَجْلَجَ!

---

1 – هذه الكلمة مقبوسة من قوله تعالى: ﴿أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا﴾؛ سورة الكهف، الآية 70.

2 – مخالفة عادة العرب في هذه المثال، كمخالفتها في مثال: القديم، كما جاء في الليلة الأولى من ليالي الإمتاع والمؤانسة: «وسألتُ أبا سعيد الإمام: هل تعرف العرب أن معنى القديم ما لا أول له؟ فقال: هذا ما صحَّ عندنا عنهم، ولا سبَق إلى وهمنا هذا منهم، إلا أنهم يقولون هذا شيء قديم وبنيان قديم ويسرحون وهْمَهم في زمان مجهول المبدأ»؛ مرجع مذكور، ص 25.

3 – من أمثلة الترجمة المغربة التي عَيِيتُ بها في بعض الأبحاث السابقة، مثالُ الإنسان في منطق أرسطو (ص 35، وغيرها)، وهو: ذو ثلاثة أذرع؛ فقد ذهبتُ في فهمه المذهب الذي يذهبه أي عربي، فلم أحظَ بطائل، حتى تنبَّهتُ بعد نفقةِ وقتٍ وجهدٍ إلى أن المقصود بالمثال: طول الإنسان لا هيأته!

4 – تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 329 وما بعدها.

5 – التقريب لحد المنطق، مرجع مذكور، ص 365.

ثانيا، دعوى تهويل الترجمة العربية القديمة

تهويل الترجمة، بحسب الدعوى، كونُها تعظُم عند من عجز عن فهمها، وقد أنحى باللائمة على نفسه لا عليها، لِتَوَهُّمه، تحت تأثير ما، العزةَ والمثالةَ فيها؛ ولولا وهمُه، لنَفَعَه لومُه، لخَيْرِيَّةِ لوم النفس[1]، أمَا وقد عَجلَ بالتوهم الَذي ليس علَيه دليل، فقد أهدَفَ نفسه للتهويل، الذي لولا قَبولَ المَحل من النفس له بسبب سذَاجتها، لم يرتفع إلا ليسقط، ولم يندفع إلا ليُكَبَّ على وجهه! وهذا بحذافيره ما عناه الجاحظ بقوله: «فقد فكرنا في تأويل أبي لقمان [الممرور[2]] حين جعل الإمام [علي رضي الله عنه] جزءا لا يتجزأ، إلى أي شيء ذهب؟ فلم نقع عليه إلا أن يكون كان أبو لقمان إذا سمع المتكلمين يذكرون الجزء الذي لا يتجزأ، هاله ذلك وكبر في صدره، وتوهم أنه الباب الأكبر من علم الفلسفة، وأن الشيء إذا عظم خطره سموه بالجزء الذي لا يتجزأ»[3]. ويؤيد ابنُ قتيبة ذلك بقوله: «له [علم الفلاسفة والمناطقة] ترجمة تروق بلا معنى، واسم يهول بلا جسم؛ فإذا سمع الغُمْرُ والحَدَثُ الغُرُّ قوله [قول متعاطي هذا العلم]: الكون والفساد، وسمْع الكيان، والأسماء المفردة، والكيفية والكمية والزمان، والدليل، والأخبار المؤلفة؛ راعه ما سمع، فظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة!»[4].

لا أثر للتهويل إذاً إلا عند من لُبِّسَ عليه بما لا علم له به، كالهولة بالنسبة للحالف[5]! ولكن هل أراد المترجم القديم أن يهوِّل بترجمته؟ أم أنه غُلِبَ على التهويل؟ لو قلنا مع من قال إن تقليق الترجمة إعاقة متعمَّدة لأجل الضَّنِّ بالعلم الذي تحتها، لوجب أن نقول بالتهويل، أي بالتفخيم الذي يراد منه حبْس المتلقي على الدهشة المعدِمة دون التحصيل والتأهيل؛ أمَا وإننا لا نقول بإرادة التقليق، بل نعزو القلق الذي في الترجمة القديمة إلى عجز المترجم عن الإبانة على قانون العربية، فإننا نقول بالهالة لا بالتهويل، أي بأثر يفضي إلى الاستعظام والتروُّع، من غير أن يقف من ورائه من بيَّت لذلك وصَنَعَ له، وإنما هو من قبيل النقيصة التي ولدت من نقْص، نقص ما عند المترجم من آلة الترجمة! فالهالة تكون مع القلق، ويكون مع التقليق التهويل؛ ولولا أن البناء علَى الشيء المعروف آمَنُ، لصحَّحنا عبارة الدعوى بقولنا: قلق الترجمة العربية القديمة وهَالَتُهَا.

وإذا كانت الهالة في لِفْق القلق، فهل هي هو؟ للجواب على هذا السؤال لن نبرح عاكفين على الشاهدين المستدَل بهما قريبا؛ فلو نظرنا في الأمثلة التي يضربانها للهالة، لأمكن معرفة فرْق ما بينها وبين القلق؛ إنها أمثلة أسماء وألقاب، ليس بينها مثالٌ واحد لتركيب من مسند ومسند إليه، وهذه الأمثلة هي: سمْع الكيان، والكون والفساد، والكيفية، والكمية، والجزء الذي لا يتجزأ، والأسماء المفردة، والزمان، والدليل، والأخبار المؤلفة؛ فالفرق إذًا بين الهالة والقلق هو اختصاص الأولى بعلة الألقاب الاصطلاحية،

1 - في الحديث: «لا يزال العبد بخير ما اتَّهَم نفسَه».

2 - الممرور: الذي به مِرَّة، وهو مزاج من أمزجة البدن من شأنه أن يَعِيبَ العقل!

3 - **الجاحظ**، الحيوان، ص 37.

4 - **ابن قتيبة**، أدب الكاتب، ص 7.

5 - الهولة نار كان سدنة البيت أيام الجاهلية يوقدونها عند الحلف، فيلقون فيها ملحا من حيث لا يشعر الحالف، فيتفقَّع الملحُ ويمعن في الشرر، يريدون بذلك أن يهوِّلوا عليه!

واختصاص الآخر بعلة التراكيب الإسنادية، وإذ يختصان بذلك، يستغرقان كل علة دلالية ممكنة في الترجمة القديمة، ولهذا فهما يتقاسمان محل الاعتلال من هذه الترجمة، لا يخرج شيء منه عنهما، فما لم يكن من بابة القلق كان من بابة الهالة، والعكس بالعكس.

إن للهالة أسبابا تبلغ بها إلى ألقاب الترجمة القديمة واصطلاحاتها فتُخامرُها، وقد لا يتيسَّر الفحصُ عنها كلِّها، وحتى إن تيسَّر ذلك، فما من سبيل إلى إطالة النفَس فيه، لدُنُوِّ هذه المداخلة من الحدِّ الذي يُحمد لها أن تتوقَّف عنده، بحسب ما تعارفت عليه الأوساطُ في مثْل نوعها! وأذكر من بين هذه الأسباب ثلاثةٌ عتيدةٌ:

– ظُلمة الاصطلاح: ولمصطلحات الترجمة القديمة عَتَمَتان من الظلمة تغشيانها: عتمة استغلاقها المعنوي، وعتمة استعجامها اللفظي، وربما غُشِيَتْ هذه المصطلحاتُ بواحدة منهما، وربما غُشِيَتْ بهما معا، وذلك مما يَحْزُبُ المتلقيَ لها ويُعَنِّيه، ثم هو إزاءها أحدُ رجلين: إما متحيِّر بها يائس منها، أو متهوِّل بها آمِل فيها! فأما العتمة المعنوية من الظلمة الاصطلاحية الـمُفضيةِ إلى حصول الهالة، فأمثِّل لها ببعض مصطلحات كتاب الشعر لأرسطو، المنقولِ على يد متى بن يونس من السريانية إلى العربية، وهي: المديح، والهجاء، والمقيِّنون والقينات، والخرافات، والاسم المعمول، والاقتصاصي، والنشيدات، والمراءاة والنفاق، والموسيقارية والنظر[1]؛ فلقد أظلمتْ هذه الاصطلاحاتُ من حيث جَمَعَ كلٌّ واحد منها على نفسه معنى معروفا آنِسا وآخر مجهولا مُغربا، من غير ماتَّة من التناسب المقبول تمتُّ بينهما، فصار المتلقي له كالـمُدلج لا يهتدي فيه إلى سبيل! فالمدَيح والهجاء يقابلان في الترجمة المذكورة: التراغوديا والقوموديا، والمقيِّنون والقينات يقابلان الممثلين والممثلات، والخرافات تقابل الملاحم، والمراءاة والنفاق تقابل التمثيل، وقس على هذه المقابلات الـمُرْتَج عليها غيرَها؛ ونحن نعلم أن كل مقابل مما ذُكر يقع من مقابله على طرف قصيٍّ، ويناوشه من مكان بعيد! حتى لقد شهد محقِّقُ الترجمة القديمة للشعر على ذلك فقال: «فهذه كلها كلمات أخذت على ظاهر معناها اللغوي القريب، مع أن لكل منها معنى اصطلاحيا في الفنون الأدبية التي يتحدث عنها أرسطو. وكما تشيع الترجمة نوعا من الغموض في المصطلحات الأدبية، تدمغ الجمل في كثير من الأحيان بطابع الإبهام الشديد، وربما شفت عن خطأ صريح، أو أحالت الكلام على لغو لا معنى له»[2].

وأما العتمة اللفظية من الظلمة الاصطلاحية، فأمثِّل لها ببعض الاصطلاحات التي نقلها التراجمة القدماء بألفاظها، وربما ذكروا بعضَها مع مقابله العربي فغَلَب عليه، كغلبة العبارة على باري أرمينياس، والمقولات على قاطيغورياس، والمدخل على إيساغوجي، والتحليلات على أنالوطيقا، والقياس الجامع على السلُوجسْموس، وغيرها؛ وربما ذكروا المقابلَ ثم ضربوا عنه صفحا، فدَرَجَ قرينُه يجرُّ إزارَه اليوناني من الخيلاء، نحو: هيولى، واسطقسات، وسوفِسْطيقا، وأنسطوريا الأمور، واللوغوس وغيرها؛ وهذه الاصطلاحات الأعجمية تشتمل على هالة مروِّعة لمن خفض لها جناحه، بما فيها المذكورة مع مقابلاتها.

– جَفوة الاصطلاح: والمقصود بها ارتكاب المخالفة في إقامة المصطلح، لا عن جهالة فيُعتذَرُ لها بعُذْرِها، أو ضرورة فتُقَدَّرُ بقَدْرِها، ولكنها مخالفةُ من يبخَس اللغة أشياءها! وهو المترجمُ القديم الذي

---

1 –حققه **شكري عياد** تحت عنوان: في الشعر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

2 –نفسه، ص: 185.

يعاند بمصطلحه بعضَ القواعد العربية، فيأتي به شاذا عن القياس، منحرفا عن العِيَار، غريبا خارجيا؛ ثم تقع به الخَلاَبَةُ على المتلقي القابل لذلك، فيتهوَّل به غاية التهوُّل. ومن أمثلة هذا القبيل من المصطلحات: الكمية، والكيفية، والهوية، والليسية، والإنية، والماهية، والمتى، والمعا، وغيرها. ووجه المخالفة اللغوية في هذه المصطلحات أن المترجم يعرِّف ب- الألف واللام ما لا تعرِّفُه العربُ من الحروف والأفعال، وينسبُه وهو لا ينتسبُ، حتى انتحلتْ بعضُ الحروف أشخاصَ كلمات معروفة؛ فكَمْ مثلا صار كَميًّا، والكَمِيُّ هو المدجَّج بالسلاح، وهُوَ صار هُويًّا، والهُويُّ هو الحالقُ الذي يُتردَّى منه؛ ثم زاد المترجم في سوْم هذه الحروف والأفعال سوء التبديل، فأجَراها علىَ المصدر الصناعي من خلال التقفية عليها بالتاء المربوطة التي بين يدي ياء النسبة، فاستوت في النهاية مصطلحات فلسفية ومنطقية معتبَرة عند أصحابها، وهي تلبس لباسا من الغُربة والريبة سابلا، كأنها مواليدُ لغير رِشدة! فلا هي من بنات سماع العرب الذين يُحتج بهم، ولا هي من بنات قياس العلماء الذي يوثَق بهم؛ فلاَ جرَم تعترض بمِجَنِّ الجفاء، وترمي بسهام الهالة.

- مَدَّة الاصطلاح: وهي استطالةٌ تنشُرُ ما الأصلُ فيه أن يكون مَطويًّا من لفظ المصطلح، وقد مَطَّتْهُ مطًّا متكلِّفَةً سَلْكَهُ في نسق صيغة الاسم الموصول وصلته، ومثاله: الذي يفعل، والذي ينفعل، والذي له، والجزء الذي لا يتجزأ، وحتى مصطلح: قول الجوهر؛ الذي لا بد لفهم دلالته من تقدير تلك الصيغة فيه على مثل قولك: القول الذي يصف الجوهر؛ وقد يُرى أن هذا المصطلح لم يُصَبْ ب-مَدَّة ولم يُبْتَلَ بنشر، لانبنائه على الحد الأدنى من التركيب المأذون فيه للمصطلحات، وهو هنا حد الإضافة: قولُ الجوهرِ؛ وهذا رأيٌ فائلٌ، لأن كونَ المصطلح مضافا ومضافا إليه لم يُغْنِ عن تقدير الموصول وصلته، مثلما لم يُقِلْ مَن حاجته للإصلاح، الذي رُجع فيه لا إلى رسمه الإضافي، ولكِن إلى ما قُدِّر له به من الموصولية، فقيل فيه: القول الواصف، ولو شئتَ ترشيحَه أكثر من ذلك قُلْتَ: الحَدُّ. وأما المصطلحات الممدَّدة الأخرى، فهي أيضا تؤول، سوى الجزء الذي لا يتجزأ، إلى رسْمها المرشَّح مآلا سهلا كَمَآلِ الذي يفعل إلى الفاعل، ومآل الذي ينفعل إلى المنفعل، والذي له إلى المالك أو الملِك، ويؤول الجزء الذي لاَ يتجزأ إلى الجوهر الفرد، ومآلُه هذا اشتقاقُ فكْرٍ لا اشتقاقُ لغة.

وهذه الـمَدة الاصطلاحية من أقوى أسباب انتعاش الهالة، وحسْبك خبرُ أبي لقمانِ الممرور، الذي راعه سماع القوم يتحدثون بالجزء الذي لا يتجزأ، وقد يقال إن الذي هاله من ذلك هو فرطُ خوضهم فيه، وبعضُ ما أدركه هو من معانيه الفخمة، وهذا إن صحَّ فلا يمنع من وجود جهة أخرى خَطَرَتْ منها الهالةُ عليه، وهي مَدَّةُ المصطلح التي أحدثت عنده إحساسا خاصا، ذلك أن نَبْرَهُ أقوى من نبر المصطلح المفرد، وهو يزيد على نبر المصطلح المركب التركيبَ الأدنى، إذ في طَوْلِه أن يُنبَر على أربع نبرات متصادية: الجزء الذي لا يتجزأ، وربما ظن أبو لقمان أن هذه المدة شيء أصاب المصطلح من قِبَلِ مدلوله، أي أنه مبسوطٌ له في لفظه لِبَسْطَةٍ عنده في مفهومه! وهذا ومثلُه مما أحسِب أنه تهجِس به نفْسُ كل متلق تغلبه الهالة على عقله!

وأقول في آخرة هذا المبحث على سبيل التلخيص لما مضى منه: إن وصف الترجمة العربية القديمة بالتهويل هو من التعبير الذي يطابق دعوى كوْن التقصير في القيام بها من إرادة المترجم فيها، وهذا بخلاف ما تواترت عليه الشواهد من الخَبَر بضُعف نفَس المترجم في اللغة التي ينقل إليها، فلزم عن ذلك أن أثر هذه الترجمة المُنْبَتِّ منها إنما هو أثرُ هالةٍ لا أثر تهويلٍ. وتُغرى هذه الهالةُ بمصطلحاتِ الترجمة القديمة لا

بتراكيبها، ولا تدور بدائرتها على شيء منها إلا أنْ تُعلَّهُ إحدى هذه العلل: فإما أن يُظْلِمَ المصطلحُ من أثر إرتاج المعنى أو إعجام اللفظ، أو أن يجفوَ لغةَ مجال تداوله ببَطْرِه لبعض أحكامها في نفسها، أو أن يُ-مدَّ من جرْمه متعدِّيا بغير ضرورة الحدَّ المعروف للطول في المصطَلحَات؛ وتَنْصبُ هذه الهالة حِبالتها لكل متلقٍّ لهذا القَبيل من المصطلحات، فتأخذ بناصية من كان منهم عاريا من النقد لَما يتلقى.

وختاما، فقد أيقنَتْ هذه المداخلةُ من خلال فحصها عن نماذج من الترجمة العربية القديمة أن دعوى القلق والتهويل تدَّعي عليها بما هو من حقيقة حالها؛ فهذه الترجمة تُبْسَلُ[1] بنقْصٍ ذريعٍ يؤول في عبارة الوصف إلى اسمين اثنين جامعين، وهما: القلق والهالة.

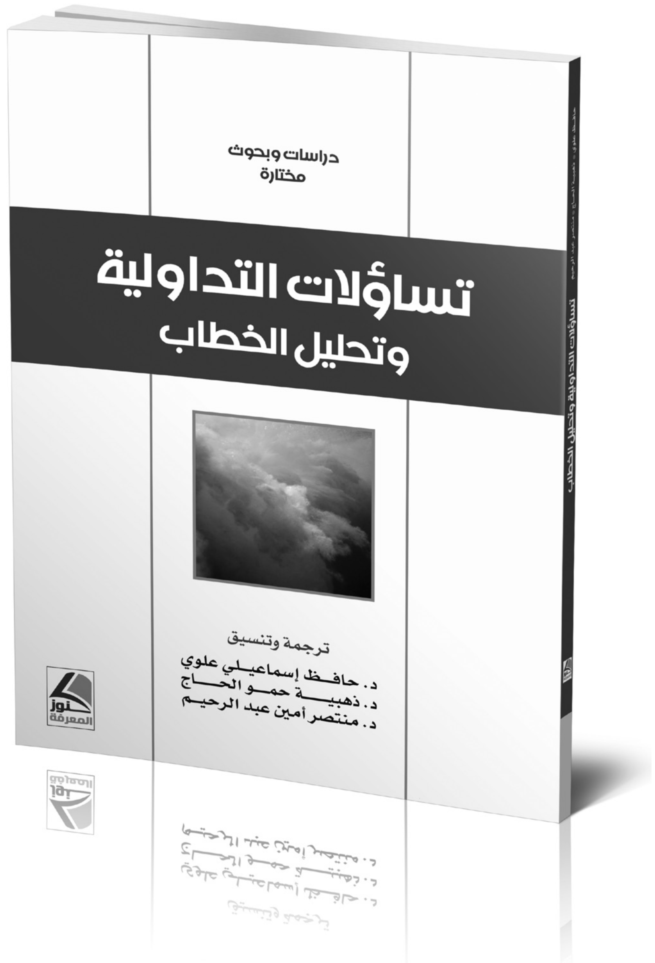
– فأما القلق، فهو اللقب الدال على اضطراب تركيب الترجمة، ومردُّه إلى مخالفة عادات العرب في الدلالة على أغراضها؛ وقد قدَّرت المداخلةُ أن هذا القلق مرتهنٌ بأربع جهات تكتنفه اكتناف الأركان الشديدة، وهي: جهة احتشاءِ التركيب بالفُضْلة التي يُغَصُّ بها محلَّه، وجهة انتضائه مما هو راتب فيه من عناصر القول، وجهة أخرى ثالثة هي جهةَ الشغا الذي يكون في التركيب فيستكرهه على ركوب أوعر مراكبه، وجهة أخيرة هي جهة تغريب المثال، وذلك حين يُضرب على غير السِّكة التي تضرب عليها العربُ أمثالَها.

– وأما الهالة، فهي اللقب الدال على إرتاج مصطلح الترجمة، وأثرها معتمِلٌ في المتلقي الذي قايض الحزمَ فيها بخفْض جناح الاعتداد؛ وقد ذهبت المداخلةُ إلى توطين الهالة علَى ثلاث آفات اصطلاحية هي كالأثافي بالإضافة إلى جذْوة جاذبيتها: وهي: ظلمة المصطلح بسبب عتمته المعنوية وعتمته اللفظية، وجفوتُه جرَّاءَ سوء ما يعاملَ به اللغة في بعض أحكامها، ومَدَّته التي تطاول بها حتى خرج عن طور الهيئة الاصطلاحية المخصوصة إلى طور من العبارة لا عهد للعرب به.

المصادر والمراجع

– **ابن حزم**: التقريب، تحقيق عبد الحق بن ملاحقي التركماني، دار ابن حزم، بيروت، 2007.
– **ابن قتيبة**: أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996.
– **إبن منظور**، لسان العرب.
– **أبو حيان التوحيدي**، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين (و) أحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، بدون تاريخ.
– **الجاحظ**: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثالث، دار الجيل، بيروت، 1996.
– **جلال الدين السيوطي**: صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام، علق عليه سامي النشار، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.
– **طه عبد الرحمان**:
  - اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
  - تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

1 – لفظ من ألفاظ القرآن الكريم، ومعناه: تُسْلَمُ إلى ما يُكْرَه لها.


دراسات وبحوث
مختارة
تساؤلات التداولية
وتحليل الخطاب
ترجمة وتنسيق
د. حافظ إسماعيلي علوي
د. ذهبية حمو الحاج
د. منتصر أمين عبد الرحيم
كنوز المعرفة

ترجمة أعمال عبد الفتّاح كيليطو:
الوضع والوظيفة

عبد الكبير الشّرقاوي[1]

التّرجمة ذات وظيفة واضحة ووضع ملتبس متناقض. وظيفتها (ووظيفة المترجم) أن تكون وسيطاً بين لغتين وثقافتين وأدبين. المترجم عبّار ينقل النّصوص من ضفّة إلى أخرى محوّلاً إيّاها، صانعاً نصّاً مستحدثاً في لغته مكان النصّ الأصلي الذي أنتجه مؤلّفه في لغة أخرى. المترجم قارئ وناقل وكاتب. يقرأ النصّ الأصلي ليحوّله عن لغته الأصلية، ويحوّله ليكتبه بلغة هدف في ثقافة هدف. لكن وضع هذا المترجم ملتبس متعارض. فهو بفعل التّرجمة يتخطّى حدود القدر البابلي الذي بلبل الألسنة وأوجد الأسوار بينها وأصّل غياب الدّلالة المباشرة بينها. كان المصير أن يتفرّق البشر في الأرض بلغات متباينة متنافرة، لكن المترجم يتمرّد على هذا القضاء ويعلن قدرته على جعل النّصوص في اللّغة الواحدة تتكلّم لغات عديدة؛ وهو لا يكتفي بذلك، بل يزعم أنّه مستطيع أن يفهم نصوص المؤلّفين فهماً عميقاً تامّاً وينقلها بشمول واكتمال؛ ويبلغ منتهى الغلوّ حين يزعم أنّ نصّ ترجمته هو النص الأصلي، لكن بلغة ثانية، وأنّه قد أنجز هذا النّصر الباهر على الكارثة البابلية، وأنّ وراء الأصل والتّرجمة يوجد عمل أدبي واحد بلغتين وبلسانين وأنّ «غائية ترجمة من التّرجمات هو أن تغنينا عن قراءة النص الأصلي»[2]. تمرّد وعصيان ضد طبيعة المقدور، وغرور وشطط بإعلان القدرة على الفهم والإفهام، وادّعاء وزعمٌ بتطابق ماهوي بين الأصل والتّرجمة. هذه صفات نمرودية (أو بروميثية) تُعرّض المتّصف بها إلى العقاب. وهذا العقاب لا يُبطئ ولا يخطئ. إنّه ارتياب عامّ في إمكان فعل التّرجمة وفي قدراتها وفي وجودها ذاته، يصير مُقدّراً على المترجم، قبل كلّ شيء، أن يرفع الاعتراض على استحالة التّرجمة وامتناعها، وكون اللّغات عوالم مغلقة على نفسها لا تواصل بينها، وتنهال الأدلّة على عمل المترجم وحلمه بشفافية اللّغات لبعضها البعض؛ ويسري الارتياب، مثل ثعبان خبيث، إلى قدرات المترجم نفسه، فيسمع مثلاً شخصية من شخصيات الجاحظ في الحيوان تقول في تهكّم وشماتة: «فمتى كان رحمه الله تعالى... ابن المقفّع مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟»[3]؛ ويرى زعمه بوحدة الأصل والتّرجمة يتهاوى حين يقرأ: «كلّ الأدلّة ضدّ التّرجمة تتلخّص في دليل واحد: إنّها ليست الأصل[4]». الأصل نصٌّ والتّرجمة لانصّ، النصّ واحد أمّا ترجماته فمتعدّدة لا انتهاء لها؛ تحوم الشّكوك حول قدرات التّرجمة وحول أمانة المترجم، وكذلك حول هويّة النصّ المترجَم.

---

1 – أستاذ الأدب الحديث، جامعتا أبي شعيب الدكالي وابن طفيل، المغرب.

2 - **L. J. -R. Ladmiral,** Traduire: théorèmes pour la traduction, Paris, Payot, 1979, p 15

3 – **الجاحظ**، الحيوان، ج 1، ص. 76.

4 - **Georges Mounin,** Les Belles infidèles, (1955), Lille, PUL, 1994, p 3

يوجد مُجازف آخر يقتحم أسوار اللّغة، فيكتب بلغتين في ثقافتين متباعدتين تباعد العربية والفرنسيّة. قديماً كان من الألقاب ذات الجاه والامتياز في الثّقافة العربيّة، يطمع فيه الكثيرون لكن لا تناله سوى النّدرة والصّفوة، لقب «ذو اللسانين» و«ذو البلاغتين». منهم كان الهمذاني والعماد الإصفهاني وغيرهما كثير[1]، ولعلّ أوّل هؤلاء يتجسّد أمامنا هو شخصية القاضي موسى بن عليّ الأسواري (البيان والتّبيين للجاحظ) الذي يتحدّث عنه كيليطو في دراسة هامّة عن التّرجمان[2]. لكن ثنائية لغة الكتابة اليوم عند العرب مصدر قلق وارتياب وذنب وافتقاد، بل تبلغ درجة العنف المأساوي عند البعض. يقول كيليطو: «لا تغيير للمكان دون عقاب: إنّك تجازف بأن تنسى لغتك، بعبارة مختلفة، أن تتحوّل إلى آخر. كثير من المغاربيين، كثير من العرب يمكن أن يتعرّفوا على أنفسهم في قصّة آدم [الذي نسي العربية بعد طرده من الجنّة]. بطريقة أو أخرى، تعلّموا لغة أجنبية ونسوا لغتهم»[3].

مثل آدم، يرسم كيليطو صورة الجنّة حيث لا نطق إلاّ بالعربية: «حتّى سنّ السّابعة، لم أكن أعرف إلاّ العربية، وبما أنّني لا أتذكّر الطّريقة التي تعلّمتها بها (من يتذكّر كيف تعلّم النّطق؟)، أميل إلى الاعتقاد أنّني مفطور على هذه اللّغة، وجئت إلى العالم معها. كانت في توافق مع العالم الذي أحيا فيه، عالم البيت والأسرة، والحيّ. كان العالم حينذاك مكتفياً بذاته. مُسَوَّراً، تامّاً. لم أكن محتاجاً إلى لسان آخر»[4]. لكن لغة أخرى تقتحم عالمه، بعد أن «ذهب إلى ما وراء الأسوار»:

«تعلّمتُ الفرنسية بسبب مصادفة من مصادفات التّاريخ، أو بالأحرى الجغرافية. لو وُلدتُ في شمال المغرب، لكنت تعلّمت لغة سيرڤنتيس (وأظنّ أنّ مساري ومصيري كانا سيتّخذان وجهة أخرى). درست الفرنسية لأنّني وُلدت في مدينة الرّباط، التي كانت جزءاً من المنطقة الخاضعة للحماية الفرنسيّة».[5] ويلاحظ أنّه لم يتعلّم الفرنسيّة ليتكلّمها، وإنّما ليقرأها ويكتبها. إنّها لا تنفصل عن سجلّ المكتوب. ومن عَجَب أنّ العربية الفصحى لا تختلف في تجربته عن الفرنسية: «العربية الفصحى، التي تعلّمتها في ذات الوقت مع الفرنسية، كانت كذلك محصورة في المدرسة، في الكتاب، كنّا نتعلّمها لنقرأها ونكتبها، مثل الفرنسية» إنّها لغة عالية، عالمة، مراسيمية، أدبية، ويعترف أنّها بالنسبة له «أساساً لغة النّدوات». وما العقاب إذن؟ إنّه الهيبة والخوف من الهفوة والخطإ، وعناء تعلّم دائم لا ينقضي: «إنّني أتهيّب دائماً أن لا يكون استعمالي إيّاهما سليماً. هذه المسألة ليست مطروحة عليّ حين أتكلّم العامية»؛ إنّه القلق الدّائم الملازم: «هكذا، معذَّباً بإحساس بالذّنب، عليّ دون توقّف مراقبة نفسي، محترزاً باستمرار. الأخطار عديدة، وخطأ واحد قد يكلّف غالياً». ذلك أنّه، سواء في ضفّة العربية الفصحى، أو في الضفّة الأخرى، ضفّة الفرنسية، يترصّده الجميع في المنعطف، كما يقول الفرنسيون، كلّهم يعتقده آتياً من الضفّة المقابلة، حاملاً معه لغة الآخر، عاجزاً عن أن يمتلك لغتهم في صفائها. إنّه نذير التشوّش والاختلاط والعجمة. ما يكتبه ثنائي اللّغة سواء كان بالعربية أو

1 – انظر مثلاً يتيمة الدّهر، للثّعالبي.

2 – انظر ما كتبه ع. كيليطو عنه في، لن تتكلّم لغتي، ص. 28–30.

3 – كيليطو، السّور، ترجمة لي من دراسة لم يسبق نشرها، عن مقال بالفرنسية غير منشور.

4 – نفسه.

5 – نفسه.

الفرنسية يفحصونه كما يفحصون ورقة تلميذ، يبحثون فيه عما يسمّيه اللّسانيون تداخل اللّغات، و«الضّيم» الدّاخل على اللّغتين، الذي يتحدّث عنه الجاحظ، والذي لا يُفلت منه، على ما يبدو، ثنائي اللّغة.

لكنّ ثنائية اللّغة ليست فحسب حين يكتب المؤلّف في لغتين وينطق بلسانين، بل يؤكّد كيليطو في دراسة عن أحمد الصّفريوي الأحادي لغة الكتابة مع ذلك، أنّ الثّنائية تتسرّب إلى الكتابة باللّغة الواحدة: «هل الكاتب المغربي يكتب بلغة واحدة؟ لا أعتقد، حتّى لو كان النصّ بأكمله بالفرنسيّة أو بالعربيّة»[1]. ويستخلص من تحليل رواية الصّفريوي La Boîte à merveilles أنّ الصّفريوي يكتب بلغتين وسيكون من غير الصّحيح القول إنّه يكتب بالفرنسية «ذلك أنّ الصفريوي لا يتوجّه قبل كلّ شيء إلى القارئ الفرنسيّ أو الفرنكفوني»، بل إنّ البحث عن القارئ الضّمني في روايته يكشف عن وجود نمطين من القرّاء: قارئ لا يعرف سوى الفرنسية، وقارئ ثنائي اللّغة، وربّما ثالث لا يعرف سوى العربية، هذا الأخير يوجد مؤقّتاً خارج اللّعبة. ولأجل القارئ الأوّل، الذي يجهل العربية «ينجز السّارد، من بين وظائف أخرى، وظيفة المترجم» فيوقف السّرد ليشرح أو يفسّر الألفاظ والتّعابير العربية (العامّية أساساً) التي يوردها في روايته.

الخلاصة، بالنّسبة لموضوعنا، أنّ المؤلّف الثّنائي اللغة مترجم بالقوّة وبإمكانه عند الاختيار أو الحاجة أن يصير مترجماً بالفعل. كان كتّاب كبار يترجمون أعمالهم بين لغتي الكتابة اللتّين يمارسونهما. يكتب صمويل بيكيت أعماله بالفرنسية، التي ليست لغته الأصلية، ثمّ يترجمها بنفسه إلى الأنجليزية التي هي لغته الأولى؛ والرّوائي ڤلاديمير نابوكوف كان يكتب بالرّوسية، واضطر إلى الانتقال عنها إلى الأنجليزية، وكتب روائع في كلتي اللّغتين، لكنّه ترجم أعماله الروسية إلى الأنجليزية، وبالعكس؛ كذا شأن بعض الكتّاب المغاربيين أمثال رشيد بوجدرة وعبد الله العروي.

إنّ ثنائية لغة الكتابة وإمكان أن يترجم المؤلّف أعماله بنفسه، أو يشترك بشكل من الأشكال في ترجمتها، يخلقان وضعاً جديداً وغريباً أمام التّرجمة التي تفترض نمطياً مؤلّفاً يجهل اللّغة المترجَم إليها، وقارئاً يجهل اللّغة المترجَم عنها، ومترجم هو الوسيط الوحيد العارف باللّغتين. بدأت الدّراسات التّرجمية تواجه هذه القضيّة الجديدة التي تنضاف إلى قضايا التّرجمة النّمطية[2]. لا تزال المصطلحات غير قارّة، إذ يميّز أوستنوف بين التّرجمة بحصر المعنى والتّرجمة الذّاتية auto-traduction، بينما يميّز مؤلّفون آخرون (من بينهم جيرار جينيت) بين traduction auctoriale، أي التي يترجم فيها المؤلّف نصّه بنفسه، وtraduction allographe، أي التي ينجزها مترجم غير المؤلّف؛ لكن النّمط الأوّل لا يشمل فقط التّرجمات بقلم المؤلّف، بل كذلك نمطاً فرعياً يسمّونه traduction partiellement auctoriale، أي تلك التي يشترك فيها المؤلّف مع مترجم آخر بشكل من الأشكال ابتداء من المساهمة الفعلية والمستمرّة في التّرجمة حتّى مجرّد القراءة والإذن بالتّرجمة.

ما يهمّنا أوّلاً هنا هو أنّ المؤلّف ثنائي اللّغة يملك سلطة مطلقة، وله كلّ الحقوق على نصّه المترجَم،

1 – **كيليطو**، لغة القارئ، ترجمة لي ستنشر قريباً ضمن كتاب للأستاذ كيليطو بعنوان: من شرفة ابن رشد.

2 – انظر عن هذه المسألة،

Michaël Oustinoff, Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, L'Harmattan, 2001

يمكنه (كما فعل فيما مضى عبد الله العروي لمّا تبرّأ من بعض ترجمات أعماله التي تمّت في لبنان، وتولّى بنفسه ترجمة بعضها) أن يحكم على ترجمة بالخمول والإهمال، أو يمنح الترجمة بصمة المؤلّف بوصفها ترجمة مقبولة لأعماله. إنّ المترجم غير المؤلّف يحيا وضعاً جديداً، قد يبدو مريحاً من جهة، إذ يستطيع الاستناد إلى سلطة المؤلّف صاحب العمل، ذي الجدارة في اللّغتين، لكنّه، من جهة أخرى يجد نفسه يترصّده القرّاء، وعلى رأسهم المؤلّف نفسه أحياناً، في منعطفين، إذ ليس عليه فحسب أن ينقل النصّ الأصلي مثل أيّ مترجم، بل ينبغي أن تكون ترجمته في مستوى المؤلّفات التي يكتبها المؤلّف في لغة المترجم. لا ينبغي، وفق هذا التصوّر، أن تكون التّرجمات نشازاً في العمل الأدبي المكتوب بلغتين، إذ المؤلّف ليس ضيفاً غريباً لا يعرف لغة القوم، بل كاتباً ينتمي إلى ثقافة المترجم ولغته.

هذا الوضع الغريب للمترجم يزداد غرابة بالنّظر لأطروحة كيليطو حول ثنائية النصّ المغاربي، وربّما العربي؛ ثنائية متأصّلة في سياق تاريخي ولساني وثقافي خاصّ. إذ كيف نترجم نصّاً تشتغل فيه التّرجمة سلفاً؟ ولماذا نترجم نصّاً لا يمكن، في نهاية الأمر، أن يقرأه إلاّ القارئ الثّنائي اللّغة؟ لنوضّح بمثال وجيز من أحد أعمال المؤلّف: «Une saison au hammam» عنوان أحد فصول رواية La Querelle des images[1]. كلمة «حمّام» في النصّ الفرنسي هي الكلمة الأجنبية (إكزوتيك)، تحيل على واقع مغربي يوحي بغرابة الشّرق وعاداته، بل هي لفظة عربية أساساً؛ أمّا saison فتحيل على النصّ الأدبي الفرنسي، وتحديداً نصّ رامبو المعروف Une Saison en enfer، وenfer تحيل على قسم الجحيم في الكوميديا الإلهية لدانتي، وهاتان الإحالتان في نصّ المؤلّف كيليطو ليستا زينة بلاغية، بل ترسمان السياق الأدبي والتّخييلي للفصل، بدونهما يصير النصّ مجرّد وصف واقعيّ، فولكلوريّ، ويغيب البعد القرائي الحواري مع نصوص الأدب. عنوان الفصل في التّرجمة العربية التي أنجزتها[2] هو «موسم في الحمّام». إذا كانت كلمة الحمّام قد استردّت سياقها العربيّ، فإنّ موسم هي التي تحوّلت إلى كلمة غريبة مرتبطة بسياق أدبي غريب، لكن هذا السياق مهدّد بالغياب والامّحاء. إذ موسم بالنّسبة للقارئ، قد تعني، كما في المعجم وفي الاستعمال، حتّى العاميّ منه، اجتماع النّاس، وقد تعني كذلك الميقات وزمن الاجتماع؛ فضلاً عن أنّ البعض قد يفضّل التّرجمة بكلمة «فصل». لكن أين ذهبت الإحالة الأدبية الأساسية في قراءة النصّ؟ وحده الثّنائي اللّغة سيدرك التّورية (إذا ما صحّ استعمالنا لهذا المصطلح البلاغي العربي) التي لا تحيل فحسب على المعاني الظّاهرة لزمن الحمّام أواجتماع النّاس فيه، بل المعني الأدبيّ الخفيّ المقصود: موسم في الجحيم لرامبو وجحيم دانتي، وإلاّ كان سيلزم هامش طويل سيتحوّل حتماً إلى شرح أدبيّ للنصّ، لأنّ إحالة العنوان الفرنسي تشير إلى صميم كتابة ذلك الفصل، ولعبتها مع نصوص الأدب، ويمكن أن نسأل: كيف كان المؤلّف سيكتب هذا العنوان لو كتبه بالعربية أصلاً؟. هكذا إذن تطرح ترجمة أعمال كيليطو، الثنائية الكتابة في لغتين، العربية والفرنسية، والثّنائية الكتابة داخل اللّغة الواحدة، معضلة جديدة إلى معضلات التّرجمة المعتادة.

إذن كيف نترجم تلك الأعمال؟ أستكون نوعاً من «المعارضة» pastiche لمؤلّفاته المكتوبة بالعربية، لأسلوبها وروحها؟ أم ستكون محاكاة دقيقة للأصل الفرنسي، كي لا ينسى القارئ أنّه يقرأ نصّاً مُترجماً يحيا

1 - Casablanca, Eddif, 1995

2 - **حصان نيتشه**، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، الدّار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى 2003، ص. 79.

بروح لغة أخرى؟ أم صوغاً للنصّ بلغة القارئ العربي كما كان المؤلّف سيكتبه بالعربية أصلاً؟ ثلاث طرائق وطرق قد يحتار أمامها المترجم قبل أن يختار.

لكن يوجد ربّما طريق آخر للتّرجمة، وعرٌ غامض مُلغزٌ، أشبه بالكتابة ذاتها. يقول الرومنتيكيون الألمان (من مدرسة يينا الشّهيرة): إنّ كلّ عمل أدبي هو نسخة، أو ترجمة إذا شئنا، لفكرة وشكل مثالي يتحكّم في كينونة ذلك العمل ويمنحه ضرورته. والتّرجمة تقصد ترجمة هذه الفكرة الأصلية، أو ما يسمّونه «أصل الأصلي». المترجم لا يحاول ترجمة النصّ الأصلي، بل أصل الأصلي وسيرورة خلقه[1]. لا يترجم النّص الجاهز محاكياً له بل يترجم فعل الكتابة ذاته في صيرورته. يقول موريس بلانشو: «لا أكتفي في التّرجمة باستبدال صيغة بصيغة أخرى، وصوت بصوت آخر، بل أشير إلى لغة عليا ستكون هي التّناغم أو الوحدة التّكميلية لكلّ صيغ القصود المختلفة التي ستتكلّم مثالياً في التقاء السرّ المتصالح لكلّ اللّغات التي تتكلّمها كلّ الأعمال»[2]، ويكتب دريدا: «إذا كان المترجم لا يُعيد ولا يستنسخ نصّاً أصلياً، فلأنّ هذا الأخير يحيا حياة جديدة ويتحوّل. وستكون التّرجمة في الحقيقة لحظةً في نموّه الذاتي، سيكتمل فيها...»[3].

المصادر والمراجع

أ- العربية

- **الجاحظ**، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دارالجيل، 1996.
- **عبد الفتاح كليطو**، حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، الدّار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى 2003.

ب- الأجنبية

- **Antoine Berman,** L'Epreuve de l'étranger, Paris, Gallimard, 1984
- **M. Blanchot,** L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971
- **Georges Mounin,** Les Belles infidèles, (1955), Lille, PUL, 1994
- **Michaël Oustinoff,** Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, L'Harmattan, 2001
- **1. J. -R. Ladmiral,** Traduire: théorèmes pour la traduction, Paris, Payot -1979

1 – انظر: Antoine Berman, L'Epreuve de l'étranger, Paris, Gallimard, 1984, p 172

2 - **M. Blanchot,** L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971, p 70

3 - **Jacques Derrida,** «Des Tours de Babel», in M. Oustinoff, op cit., p 157


ذ. عبد النبي ذاكر
سلسلة شرفات 53
الترجمة
قضايا ومقتضيات
منشورات الزمن

صعوبات الترجمة وفضائلها

عبد السلام بنعبد العالي[1]

يقتحم المترجم ميدانه باحتراس وحذر شديدين. فما أن يتجرأ على التقريب بين اللغات حتى يدرك أن مجال بحثه تحفّه كثير من المخاطر، ويتبين صعوبة مرماه وعسر مهمته التي تفرض عليه أن يصون الأمانة في مناخ ليس من المستبعد أن ينزلق فيه المرء ويقترف أشنع الخيانات. ربما لهذا السبب فإننا قلما نسمع المترجمين يتبجّحون بانتصاراتهم وتذليلهم لكل الصعاب، وهم ما يفتؤون يبرزون، على العكس من ذلك، مختلف الصعوبات التي اعترضتهم، وأنواع العراقيل التي واجهتهم، وأشكال الفشل التي حاولوا أن يتجاوزوها، أكثر مما يتحدثون عن انتصاراتهم والإنجازات التي حققوها.

لسنا هنا بصدد إبراز أسباب هذا الفشل ومواطن الصعوبة في عملية الترجمة، ما يهمّنا هو مفعول هذه الممارسة العسيرة على المترجم، وأهمية الترجمة مدرسةً للتربية، وأداةً للتحديث ومنفذاً للانفتاح.

فالترجمة هي – أولا وقبل كل شيء – درس بيداغوجي؛ إنها تمرين على «تذوّق» طعم الكلمات والإصغاء إلى نبرة الألفاظ وإدراك لُوَيْنات المعاني، ولمس الفروق الدقيقة التي تميّز اللفظ عن شبيهه، وتفصل المعنى عن مثيله. يجد المترجم نفسه كل لحظة حائرا متردّدا متشكّكا في أمره، موزّعا بين هذا الاختيار أو ذاك. فهو ما يفتأ يشك فيما انتهجه من سبيل وما تبناه من تأويل، وما اختاره من ألفاظ وما ورد على ذهنه من معان.

بهذا المعنى فالترجمة مشتل لغرس الفكر النقدي بامتياز، إنها مدرسة للتمرّن على عدم التقبل السّهل والانصياع إلى البداهات، وهي حث دؤوب على الشك المتريث المتفحص بدل اليقين السهل المتسرع.

فضلا عن هذا البعد التربوي، فإن الترجمة أداة للتحديث، تحديث الأصول وتحديث اللغة وتحديث الفكر. فبما أنها تأويل مستأنف للنسخة الأصل فهي تحويل لها، وإعادة قراءة متواصلة. بهذا المعنى فإن الترجمات هي ما يشهد على البدايات المتكررة والمتعثرة للأصل. ذلك أن الأصل ما يفتأ يبدأ، ويعاود الصياغة، وهو يُبنى «على التراخي». فهو ليس نموذجا قارا يتهدده النسخ فالمسخ، ولا اكتمالا سيلحقه النقصان، ولا بياضا سيعتريه السواد، وإنما هو انفتاح على إمكانيات غير متوقعة. والترجمات هي ما يفسح له هذه الإمكانات، وما يبعث فيه الحياة بكل ما فيها من سواد وبياض حتى لا يبدو، وكما تريده الميتافيزيقا، وكأنه أصل طاهر مكتمل سبق كل البدايات، أصل يحمل في طياته معناه الأولي، أصل في غنى عن كل زيادة ونمو، أصل بعيد عن كل حذف وخدش وتسويد.

---

1 – أستاذ الفلسفة، جامعة محمد الخامس، الرباط.

ليست الترجمة إذاً انتقالا من محتوى دلالي قار نحو شكل من التعبير مخالف، وإنما هي نمو وتخصيب للمعنى بفعل لغة تكشف، بفضل عملية التخالف الباطنية، عن إمكانيات جديدة. إنها إعادة نظر دائمة في اللغة، فهي إذ تفتحها على خارجها، تمكنها من أن تمتحن ذاتها في ضوء لغات أخرى، فتُعرّضها لامتحان تتلقى فيه دفعا عنيفا يأتيها مما هو أجنبي؛ وهو دفع من شأنه أن ينعشها ويحوّلها فيغير موسيقاها، ويطعم قاموسها بمفهومات وألفاظ ومعان لا عهد لها بها. معنى ذلك أن التقريب ما بين اللغات الذي تتوخاه الترجمة هو، في الوقت ذاته، إبعاد، وأن الترجمة، إذ توحّد بين اللغات، تعمل بالفعل ذاته على خلق الاختلاف بينها وإذكاء حدته. فليست الترجمة خلقا للقرابة فحسب، وإنما هي أيضا تكريس للغرابة. إنها ليست وصلا فحسب، وإنما هي انفصال وابتعاد، إنها تقريب الذات من الآخر، لكنها أيضا فصل بينهما. فالمسافة بين الذات والآخر لا يمكن أن تلغى نهائيا، إذ أنها لو ألغيت لما ظل هناك لا أنا ولا آخر.

هذا الخروج ليس من شأنه أن يرمي المترجم في أحضان الآخر، وإنما أن يجعله كائنا سندباديا يحيا بين لغات ويعيش بين ثقافات، فيفتح ذهنه على التنقل والهجرة والتجدّد، ويجعل من الترجمة أداة لتمكين الثقافة من أن تمتحن ذاتها في ضوء الآخر، ووسيلة لتعريض الهوية لامتحان تتلقى فيه دفعا عنيفا يأتيها مما هو أجنبي، وهو دفع يجعل الذات تشعر بالغربة والغرابة لا أمام غيرها فحسب بل أمام ذاتها. على هذا النحو تغدو الترجمة أداة انفصال للغة عن ذاتها وللثقافة عن نفسها وللأنا عن ذاته. وهي بذلك درس في التربية، وأداة للتحديث، ووسيلة انفتاح وتحرّر.

«عودة النص» الإبداعي المغربي بالفرنسية إلى العربية
من منظور ما بعد استعماري

فاتحة الطايب[1]

بدأت عملية ترجمة الأدب العربي المكتوب بلغات أجنبية إلى العربية تشكل ظاهرة ملموسة في الحقل الثقافي العربي الذي شهد، في النصف الثاني من القرن العشرين والألفية الثالثة تخصيصا، حركة ذات أهمية قصوى في مجال ترجمة النصوص الفكرية والإبداعية المكتوبة بلغات أجنبية (فرنسية، وإنجليزية، وإسبانية،...) من قبل كتاب عرب. لنصبح بذلك أمام حركتين في الترجمة الأدبية إلى العربية الحديثة: حركة «استيراد النصوص» وحركة «استردادها/ استعادتها».

ومساهمة منا في إيلاء الحركة الأخيرة ما تستحقه من عناية[2]، نخصص هذا البحث لدراسة عملية استعادة النصوص الإبداعية المغربية المكتوبة بلغة أجنبية، ممثلة في الترجمة التي أنجزها رشيد بنحدو[3] لروايتي الطاهر بن جلون «Harrouda»[4] و«La réclusion solitaire»[5]، وذلك من خلال مبحثين اثنين:

أ- مبحث نحاول فيه الإجابة عن سؤالين أساسيين متداخلين: لماذا تعود هذه النصوص إلى العربية؟ وفي أي سياق؟. ويغوص هذان السؤالان عميقا في النسيج الثقافي العربي الحديث، إذ يطرحان للنقاش- من بين ما يطرحانه- العلاقة المعقدة والمتشابكة الأبعاد بين الهوية واللغة، وبين الكتابة بالفرنسية ومؤسسة الفرنكفونية العتيدة، مما يلزم الناقد المقارن إجراء تحديد دقيق لمفاهيم التعدد اللغوي والثقافي، والهجنة، والاختلاف، وهو ما سيساعد على الحد من استعمالها السائب في الحقل الثقافي العربي.

ب- ومبحث نخصصه للإجابة عن السؤال: كيف تعود هذه النصوص؟ عبر التركيز على أوجه

---

1 - أستاذة الأدب الحديث، جامعة محمد الخامس، الرباط.

2 - إن نقد الترجمة في العالم العربي الذي راكم إلى حدود الساعة أعمالا رصينة لها وزنها حاولت ترسيخه حقلا أكاديميا تنظيرا وممارسة، اهتم أساسا إما بترجمة الآداب الأجنبية إلى العربية أو بترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية، ولم يول حركة استعادة النصوص العربية باللغات الأجنبية ما تستحقه من عناية، باستثناء بعض الدراسات المعدودة التي توقفت عند استراتيجيات بعض المترجمين، أو تطرقت للموضوع بسرعة في معرض حديثها عن الترجمة الشعرية أو النثرية، كما هو الشأن بالنسبة لكتاب «حصة الغريب»، الذي تناول فيه كاظم جهاد باختصار ظاهرة ترجمة أدب الكتاب العرب بالفرنسية إلى العربية، في سياق حديثه عن ترجمة النثر الحديث.

3 - ناقد ومترجم مغربي، ترجم لابن جلون بالإضافة إلى الروايتين المدروستين رواية «حين تترنح ذاكرة أمي» (2009).

4 - صدرت سنة 1973.

5 - صدرت سنة 1976.

التعدد اللغوي والثقافي في النصوص العائدة، مما سيسمح لنا بمناقشة نظرية الترجمة من زاوية تمحورها من جهة حول ثنائية الذات والآخر بمعناها التقليدي، ما دام «الآخر» الذي يتعامل معه المترجم العربي في هذه الحالة هو ذاته «الأخرى» وقد استعارت لغة المستعمر كرها و»طوعا»!. ومن زاوية تنصيصها من جهة ثانية على ضرورة الربط بين الترجمة والكتابة، أثناء عملية نقد الترجمة، لأن العلاقة بين الترجمة والكتابة تأخذ بعدا مختلفا في حال المواجهة بين النصوص المغاربية بالفرنسية وترجماتها العربية: فإذا كان «الأصل» بالفرنسية «ترجمة» في العمق، والترجمة إلى العربية الكتابة المرغوب في تحققها، فهل يشبه هذا النص الذي «كتب» بعد أن «ترجم»، النصوص المغربية المكتوبة أصلا بالعربية؟ أي هل هو نفسه النص الذي كان سيكتبه المؤلف لو كان يجيد (أو كان قد اختار) الكتابة بالعربية؟

1 – المبحث الأول: مشروع الاستعادة وأسئلة ثقافة مابعد – الاستعمار

أعلنت النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية عن رغبتها في العودة إلى لغتها الأصلية، منذ ستينات القرن العشرين مع ترجمة محمد عبد العزيز الحبابي لديوانه الخاص «بؤس وضياء» (1962). وتعد ترجمة هذا الشاعر لإنتاجه الخاص إلى العربية، بعد أربع سنوات من صدوره بالفرنسية (1958)، أكبر شاهد على الوعي الشقي الذي أصبح صفة ملازمة لزمرة من المثقفين المغاربة بعد الاستقلال، حيث تبنوا الفرنسية لغة للكتابة– وهم يؤمنون في أعماقهم بضرورة الكتابة باللغة العربية التي يتقنونها –لأسباب لها علاقة بموازين القوى بين العربية والفرنسية، التي نظروا إليها بصفتها نافذة على العالم، ووسيلة لفك الحصار،أي بمثابة وسيط بين الثقافة العربية الحديثة والقارئ العالمي، بل والعربي نفسه.

فهذا عبد الله العروي، يختار الفرنسية بعد تردد وتفكير لكتابة مؤلفه الشهير «الايديولوجية العربية المعاصرة»، ضمانا لمكان لائق في الحقل الثقافي العربي، كما يشهد بذلك قائلا: «ماذا كان يكون رد فعل القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر؟ الإهمال بدون شك. كل اتصال بيننا – المغاربة أو العرب أو المسلمين – يمر عن طريق الغرب. كما هو حال الأوربيين اليوم بالنسبة لأمريكا. هذا مؤدى الكتاب في الواقع»[1].

إلا أن الغائب في شهادة العروي، التي دونها في الجزء الأول من مذكراته «خواطر الصباح» (2000)، والتي تؤكد المساهمة الفعالة للفرنسية في رواج الكتاب في المشرق، هو استحضار تاريخ كتابة الإيديولوجية العربية المعاصرة، ذلك أن الإهمال الذي توقعه لهذا الكتاب لو كان قد كتبه بالعربية ليس مرتبطا باللغة بقدر ما هو مرتبط بتقاليد النسق العربي زمن صدوره في أواخر الستينات من القرن العشرين (1967)، حيث كان المشارقة آنذاك لا يزالون يسيطرون على الساحة الثقافية العربية بإنتاجاتهم الأدبية والفكرية المكتوبة بالعربية. وبهذا يكون رواج كتاب العروي بفضل قوة أفكاره في لباس فرنسي، قد أدى إلى إثارة انتباه المشارقة إلى الإضافة النوعية للإنتاج المغربي، فعملوا على ترجمته إلى العربية سنة 1970[2]. لتنضاف إلى مختلف وظائف الترجمة إلى العربية، وظيفة إعادة التوازن إلى العلاقة بين المشرق والمغرب.

1 – خواطر الصباح (يوميات 1967–1973)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص 72.

2 – خيبت ترجمة **محمد عناني** أمل الكاتب فأعاد ترجمة كتابه بنفسه.

أصبح من المألوف إذن، بالنظر إلى الشرط التاريخي، أن يؤلف المغاربة والمغاربيون تعميما باللغة الفرنسية (أو بلغات أجنبية أخرى: إسبانية، إنجليزية،...)، وقد أدى هذا الوضع إلى احتدام النقاش، وخاصة في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، حول علاقة اللغة والكتابة بالهوية، ووصل الأمر إلى حد الإقصاء كما هو الحال بالنسبة للروائي إدريس الشرايبي الذي لم يجد بدا من طلب الغفران تحت ضغط الهجوم العنيف الذي شنه عليه النقاد الوطنيون. وتكمن المفارقة، في أن الموقف من الأدباء الذين يكتبون بالفرنسية – والروائيين تخصيصا – ليس هو نفسه الموقف من النقاد والمفكرين، فلم يحدث في تاريخ النقد المغربي، على حد علمنا،أن تم الطعن في هوية أي كاتب أنجز مؤلفه النقدي أو الفكري بلغة المستعمر السابق!

ويبين هذا الموقف الذي يميز بين الفكر والأدب، خطورة هذا الأخير وارتباطه الحميم بالروح، وهو ما عبر عنه الكاتب الهندي راجا راو في مقدمة روايته «كانتابورا» قائلا: «لم يكن القص سهلا. على المرء أن ينقل روحه بلغة ليست لغته. وأن ينقل مختلف ظلال ومحذوفات حركة فكرية معينة، تعرضت إلى سوء المعاملة، إلى لغة غريبة»[1].

هذا مع العلم أن أحد مفكرينا الذين يكتبون مؤلفاتهم الفكرية بالفرنسية والإبداعية بالعربية، يشكك في استثناء الفكر، أثناء تأكيده على علاقة اللغة، حيث يرى أن «القول أو الاستمرار في القول بفكرة أن اللغة في مجال الخلق الأدبي خصيصا، وحتى الفكري عموما، وسيلة تعبير ليس غير، ما هو سوى قول لا أصل له في الحقيقة، إذ أنه تستر مريب على هذا التداخل بل التناسل العضوي بين اللغة ومحمولاتها الثقافية والرؤيوية»[2].

إن السؤال حول علاقة اللغة التي يكتب بها المبدع بهوية الأدب، يعد من الأسئلة المهيمنة في الحقل الثقافي المغربي، شأنه في ذلك شأن الحقول الثقافية التي طبعت التجربة الاستعمارية مسارها، وقد تباينت الأجوبة بخصوصه، تباين التوجهات الفكرية للمثقفين المنخرطين في النقاش، حيث اعتبر العروي مثلا (ومعه بنسالم حميش) أن الكتاب المغاربة بالفرنسية وعلى رأسهم بن جلون كتاب فرنسيون لأنهم يكتبون بالفرنسية، وهم جزء لا يتجزأ من تراثها اللغوي والجمالي. واعتبر آخرون أنهم كتاب مغاربة رغم كتابتهم بالفرنسية. وانتهى هذا الجدال الدائر حول الأدب الذي يكتبه مغاربة بالفرنسية إلى تقسيم المثقفين الوطنيين إلى ثلاث فئات:

- فئة تعتبره ابن الظرفية التاريخية، وهو إما إلى زوال أو يعيش مأساة الانتماء.
- وفئة ترى في انبثاقه فضيحة تاريخية وفي استمراره دليلا على تمكين المستعمر من تحقيق مساعيه، بل وأكبر مساعد على ترسيخ الاستعمار الجديد، على أساس أن السيطرة على اللغة مثلت «أحد الملامح الرئيسية للاضطهاد الذي مارسته الإمبراطورية» الفرنسية[3].
- وفئة أخرى ترى فيه إغناء للمشهد الإبداعي المغربي والعربي تعميما، دون أن يعني ذلك الانحياز إلى الكتابة بالفرنسية أو تشجيعها كما هو الشأن بالنسبة لفئة أخرى مستلبة استلابا تاما.

1 – **بيل أشكروفت**، غاريت غريفت، هيلين تيفن، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة 1، 2006، ص 19.

2 – **بنسالم حميش**، الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، المعرفة للجميع،ع 23، 1998، ص 67.

3 – **بيل أشكروفت**، م. س. ص 25

ومن الملاحظ، أن الفئتين الأولى والثانية - مع الفارق - تنطلقان من «الوعي بالموقع المركزي الذي يحتله الأدب بالنسبة إلى مشروع الإمبراطورية» الفرنسية خلال الفترة الاستعمارية، وإلى فرنسا بعدها بصفتها مركزا فرنكفونيا، كما تدل على ذلك حالات التبني السعيد لآداب أبناء المستعمرات السابقة، والتي تتضمن خطر الانغماس في الثقافة المستوردة مع إنكار الأصول، كما حدث لبعض كتاب المستعمرات البريطانية الذين أصبحوا «أكثر إنجليزية من الإنجليز «(هنري جيمس وت. س. إليوت مثلا)[1].

أما الفئة الثالثة، فتنطلق من خصوصية الإنتاج المغربي بالفرنسية لتدفع عن الكتاب المغاربة تهم التبعية وخيانة أوطانهم: فإذا لم يلجأ هؤلاء الكتاب، حسب هذه الفئة،إلى إقصاء لغة المستعمر السابق إقصاء تاما، فقد عمدوا إجمالا في المقابل إلى استيعابها وإعادة بنائها، أي إلى «امتلاكها وإعادة تشكيلها، بحيث تتسع لتشمل استخدامات جديدة تمثل علامة على الانفصال عن موقع الامتياز الكولونيالي»[2]. مما يفيد أن كتاباتهم تطرح الأسئلة حول الفرضيات المتعلقة بالملامح العالمية للغة، وتجبر الفرنسية على استيعاب نسقهم اللغوي والثقافي الخاص، لتتولد عنها لغة أخرى هجينة.

وضمن هذه الفئة يندرج المترجم رشيد بنحدو الذي انخرط في الجدال الدائر ببحوثه الأكاديمية أولا، حيث أنجز في السبعينيات من القرن العشرين، بحث الإجازة دفاعا عن إدريس الشرايبي، وأنجز في الثمانينيات أطروحة السلك الثالث حول هذا النوع من الأدب بعنوان: الأدب المغربي: دراسة ومتن ترجمي[3]، قبل أن تشكل ترجماته الإبداعية والنقدية بعد ذلك إضافة نوعية لترجمات السبعينيات التي ساهمت في تشكيل صورة المغرب الثقافي في الحقل العربي.

وتجدر الإشارة، إلى أن الحقل الثقافي المغربي شهد بين أواخر ثمانينات القرن العشرين التي أنجزت في سياقها ترجمة كل من «حرودة» (1982) و«غزالة... وتنتهي العزلة» (1987)، وبداية الألفية الثالثة التي صدرت فيها الطبعة الثانية لكلتا الترجمتين منقحة من قبل المترجم[4]، تحولات عميقة تماما كما شهدت الكتابة المغربية بالفرنسية تطورا في المسار داخل النسقين المغربي والفرنسي.

1.1. أفق نهاية الألفية الثانية

عرف النصف الأول من السبعينات، الذي كان لا يزال تحت تأثير الحساسية الأدبية والفكرية المتحكمة في الإنتاج والترجمة السائدة في الخمسينات والستينات، والتي اتسمت بوعي إيديولوجي حاد، ساهمت في تشكيله عوامل سياسية داخلية وخارجية[5]، عرف تنوعا في النصوص العائدة في المغرب بقلم مترجم مغربي

1 - نفسه، ص 25.

2 - نفسه، ص73

3 - La littérature marocaine, Etude et corpus de traductions, thèse de Doctorat de 3ème cycle, Dirigée par Ali Merad et Charles Bonn, UN. Molino, Lyon III, 1981.

4 - مع تصدير الطبعة الثانية لترجمة «حرودة» (2003) بتقديم للمؤلف وحاشية للمترجم، واستبدال عنوان «غزالة.. وتنتهي العزلة» بـ «هلوسات على جدران الوحدة» (2008).

5 - **رشيد بنحدو**، بين الترجمة والحساسية الفكرية أو حين تصبح الصدفة ضرورة، ضمن الترجمة في المغرب أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟ (أعمال ندوة أصيلا 2002)، منشورات وزارة الثقافة 2003، ص118.

واحد هو محمد برادة، نجملها في ثلاثة نصوص (نص نقدي[1]، وفلسفي[2] وشعري[3]): ساهمت على قلتها، إلى جانب ترجمة نص العروي، في التغيير الذي سيشهده أفق الثمانينات، التي تعتبر بحق فترة انطلاق فعلي لاستعادة الإنتاج الفرنكفوني المغربي شعرا ونقدا وسردا، وهي الفترة التي حققت فيها الترجمة في المغرب «طفرة نسبية كانت بمثابة امتداد رمزي لزخم السبعينات ورهاناتها الكبيرة. وبدا الإقدام المتزايد للمترجمين والكتاب وحتى بعض الشعراء المغاربة على تعريب أعمال فكرية وإبداعية أساسية إسهاما آخر في تعميق الوعي الحداثي بقضايا الثقافة والمجتمع والسياسة (....)»[4].

في سياق استعادة النصوص، افتتح أفق الثمانينات بترجمة ثلاثة كتب نقدية لعبد الكبير الخطيبي[5]، مما ساهم في خلق قطيعة مع أسئلة وتوقعات المرحلة السابقة، وتشكيل أفق جديد يكاد يمثل ثورة في التفكير والحساسية[6]،كما تدل على ذلك شهادة المترجم محمد الشركي الذي سينضاف اسمه لاحقا إلى أسماء المترجمين المغاربة المستعيدين إلى السيادة الوطنية قوة فكرية وإبداعية مهاجرة حسب تعبيره، حيث يقول: «ويمكن أن أذكر (...) أنني وبعض الأصدقاء (...) تلقينا هزة نظرية ورؤياوية عميقة الغور إثر قراءتنا للترجمة المغربية لعملين أساسيين لعبد الكبير الخطيب، هما «في الكتابة والتجربة» الذي ترجمه الكاتب والناقد محمد برادة، و«الاسم العربي الجريح» الذي أنجز ترجمته الشاعر محمد بنيس. فرغم أن تكويننا اللغوي المزدوج مكننا قبل ذلك من الاطلاع على بعض نصوص هذين الكاتبين بالفرنسية، إلا أننا تلقفنا ترجمتهما إلى العربية بغبطة من استعاد إلى سيادته الترابية قوة فكرية مهاجرة. وهي الاستعادة التي أطلقت مثل هذه الأعمال الاجرائية أو الإبداعية للتداول العربي»[7].

نخلص مما سبق، إلى أن ترجمة «حرودة» لبنحدو، كانت مسبوقة بترجمات نقدية وفكرية للإنتاج الفرنكفوني المغربي، إلا أنها لم تكن مسبوقة على مستوى الإنتاج الأدبي سوى بترجمة محمد عبد العزيز الحبابي لديوانه الخاص، وبترجمة محمد برادة لديوان الطاهر بنجلون. وبهذا يحق اعتبارها ترجمة رائدة في مجال ترجمة السرد الفرنكفوني المغربي[8].

1 – الرواية المغربية، **لعبد الكبير الخطيبي**، سنة 1971.

2 – من المنغلق إلى المنفتح، **لعبد العزيز الحبابي**، سنة 1973.

3 – حديث الجمل، **للطاهر بنجلون**، سنة 1975.

4 – **محمد الشركي**، المغرب ممرا للتبادل الرمزي، ضمن الترجمة في المغرب أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟ م. س. ص 180.

5 – الاسم العربي الجريح، ترجمة **محمد بنيس** (1980)، وفي الكتابة والتجربة ترجمة محمد برادة (1980)، وديوان الخط العربي ترجمة **محمد برادة ومحمد السجلماسي** (1981).

6 – **رشيد بنحدو**، م. س. ص 118.

7 – **محمد الشركي**، م. س. ص 180.

8 – كما يتضح من الترسيمة الآتية التي تضم الترجمات السردية التي عرفها المشهد الثقافي المغربي في هذا المجال خلال الثمانينيات: **حرودة بنحدو**، 1982، يوميات قلعة المنفى، تزيلكاد والمؤلف، 1985، غزالة.... وتنتهي العزلة، بنحدو، 1987، طفل الرمال، محمد الشركي1987، ليلة القدر، محمد الشركي، 1988، أيلان أو ليل الحكي، تزيلكاد، 1988، تجاعيد الأسد، الشركي، 1988، ألف يوم ويوم.

2.1. أفق الألفية الثالثة

عندما هلت الألفية الثالثة، كانت كثير من النصوص المغربية السردية والشعرية ناهيك عن النصوص الفكرية بالفرنسية قد استقرت أخيرا في العربية، بوتيرة أسرع نسبيا من السابق، إلا أنها أبطأ بكثير من وتيرة الكتابة بالفرنسية التي تصاعدت بعد حصول الكتاب المغاربة على الجوائز الفرنسية واستحداث جائزة أطلس[1].

وإذا أخذنا بعين الاعتبار تسارع وتيرة الكتابة بالفرنسية، مقابل السعي وراء ترجمة الإنتاج بالعربية إلى الفرنسية، سيتضح لنا أن مبررات من قبيل التعدد اللغوي والثقافي، تخفي وراءها أسبابا معقدة/ متشابكة من بينها أكيد الرغبة في مخاطبة جمهور عالمي في سبيل خلق فرص لدخول الثقافة العربية دائرة الحوار النقدي العالمي أمام ضعف فاعلية العربية عالميا مقارنة باللغات الكبرى، إلا أن هذه الرغبة لا تعبر عن توازن إلا عند فئة من الكتاب الذين يزاوجون بين الكتابة بالعربية والفرنسية، أما الذين لا يتقنون أصلا سوى الفرنسية، فيتمسكون بمقولة حرية الكاتب في اختيار لغة تعبيره، متحاشين الإجابة عن هذه الأسئلة البديهية:

- هل يستقيم الحديث عن حرية الاختيار مع امتلاك لغة واحدة هي لغة المستعمر السابق؟
- لماذا لم يحدث لكاتب فرنسي أن فكر في اختيار العربية لغة كتابة؟
- ولو كانت العربية هي التي تحتل المرتبة نفسها التي تحتلها الفرنسية دوليا، هل كان أبناؤها فكروا مجرد التفكير في استعارة لغة الأجنبي؟
- ثم لماذا لا يقع الاختيار استنادا إلى نفس منطق الحرية على لغات أخرى، مثل اللغة الفلامندية أو اليابانية أو المجرية؟

إن الحرية في هذا السياق حرية متوهمة، خاصة وأن منظمة الفرنكفونية لا تألو جهدا في محاولات ترسيخ الفرنسية في بلدان المغرب العربي، ونظن أن الإحساس الداخلي بهذا الوهم، إلى جانب المصلحة الشخصية وعمل الفرنكفونية الحثيث، هو الذي شكل ويشكل بالفعل مأساة أدبنا الفرنسي،فلعل مأساة إنتاج الروائيين المغاربة (المغاربيين تعميما) بلغة المستعمر السابق، لا تكمن فقط في وضعيته الهامشية المزدوجة: وضعية هامشية داخل الحقل الثقافي المغربي (العربي تعميما) رغم محاولات بعض النقاد الجادة للتسوية بينه وبين الإنتاج بالعربية، ووضعية هامشية داخل الحقل الثقافي الفرنسي نفسه رغم المساعي المبذولة للتسوية بينه وبين إنتاج الفرنسيين، وإنما تكمن في موقف الكتاب المتذبذب من الفرنكفونية نفسها و يترجمه اختلاف الوسائل للتجذر داخل الثقافتين: الأم والفرنسية، بسبب عدم التمكن من اللغة العربية أحيانا وبسبب التمسك الشديد بما تدره الفرنسية من ربح أحيانا أخرى[2].

---

1 - تكمن المفارقة في أن **ماري لوكليزيو** الفرنسي هو الذي استطاع بروايته «صحراء» الصادرة سنة 1980، أن يكتب النص الأكثر قربا من روح المغرب والمغاربة حسب بعض النقاد الذين نشاطرهم الرأي.

2 - كما يدل على ذلك مثلا سعي **ابن جلون** إلى ترجمة رواياته إلى العربية باعتبار الفرنسية أصلا متوهما، وتوقيعه في المقابل على البيان الذي أصدره 44 كاتبا بالفرنسية بجريدة لوموند في 16 مارس من سنة 2007 بعنوان: «من أجل أدب عالم بالفرنسية». يطالبون فيه بإلغاء ثنائية أدب فرنسي/ أدب فرنكفوني، أو بمعنى أدق رفع الغيتو عن الآداب التي يكتبها أبناء المستعمرات السابقة بالفرنسية والتسوية بينها وبين الأدب الفرنسي، دون الانتباه إلى أن هذا البيان الذي ينتقد الفرنكفونية، يكرس بدوره إشعاع

والحال، أننا لا نعتبر إضافة نوعية إلى الإنتاج العربي تعميما، سوى الإنتاجات المغربية بالفرنسية التي نجحت في عملية تفاوضها مع ثقافة المستعمر السابق، لتخلق فضاء ثالثا لا تستطيع بالفعل كشف معالمه سوى الدراسات النقدية مابعد الكولونيالية[1]، وفي هذا الإطار ندرج كتابات بن جلون في مرحلته الأولى (حرودة/ الاعتزال المتوحد).

3.1. في مشروع استعادة إنتاج بن جلون

لم يفكر رشيد بنحدو، المهتم بأدب الكتاب المغاربة بالفرنسية منذ أن كان طالبا، بترجمة «حرودة»[2] زمن قراءته الأولى لها رغم إعجابه بطريقة كتابتها ومواكبته لـ «ما حظيت به من احتفاء إعلامي ومن تقريظ نقدي نادرين في فرنسا»، لقد كانت تحمل داخلها مشروع ترجمتها وترجمة ما سيليها، ففي نهاية الرواية يقول السارد: «كان لازما قول الكلام لـ (في)مجتمع يأبى سماعه، ينكر وجوده حين تكون امرأة هي من يجرؤ على ممارسته. ولعل ممارسة الكلام هذه وهمية مادامت تتم بلغة الآخر». (ط2،ص 14).

ومن أجل رأب الصدعين النفسي والحضاري[3]، بادر بن جلون إلى اقتراح ترجمتها على رشيد بنحدو سنتين بعد صدورها. أي سنة 1975، وهي السنة نفسها التي ستصدر فيها ترجمة ديوانه «حديث الجمل» من قبل محمد برادة. مع العلم أن سنوات السبعينيات، وهي سنوات انبثاق الطاهر بن جلون كروائي بالفرنسية منضافا بذلك إلى روائيين مغاربة ومغاربيين قبله، شهدت جدالا حادا في النسق المغربي بخصوص ربط الهوية باللغة.

إلا أن بنحدو الذي استهوته الفكرة فورا، لم يستجب ساعتها لطلب الكاتب بتحقيق مشروع العودة الذي تحمله الرواية داخلها. رادا الأمر إلى تخوفه من التشويش الذي كان بالإمكان أن يحدثه على مشروع الترجمة ابتهاجه الأول بالرواية من جهة، وتحذير محمد شكري له من جهة ثانية و قد جاء على شكل مزاح مفاده، أن على بنحدو أن يتخذ قفازا من حرير لمداعبة حرودة بالعربية![4].

وهكذا لم ينجز بنحدو ترجمته للرواية إلا سنة 1980، ولأنها الترجمة العربية الأولى لحرودة، نتساءل إن لم يكن بن جلون قد اقترح فكرتها على كتاب ونقاد آخرين، وإذا ما كانوا قد اعتذروا لسبب من الأسباب؟.

ويستمد هذا السؤال مشروعيته، من غبطة بن جلون بصدور ترجمة عربية لروايته كما يتجلى ذلك في قوله: «... لا يسعني سوى أن أعترف (...) بأنني مدين لصديقي رشيد بنحدو بكون نص «حرودة» قد

الفرنسية.

1 - Voir: **Jean-Marc Moura,** Littérature francophones et théorie postcoloniale, PUF, 2ème édition, 2013.

2 – نعتمد في هذه الدراسة الطبعتين الأولى والثانية من ترجمة كل من «حرودة» و«غزالة. وتنتهي العزلة».

3 – من الممكن ربط هذا الوعي اليقظ، بتشبع بن جلون آنذاك بخطاب مجلة «أنفاس» التي تعاون معها منذ العدد 12 سنة 1968 إلى العدد 18سنة 1970.

4 – تقديم ط 2 من حرودة، ص 6.

عاد إلى أصله الحقيقي والطبيعي بعد أن اضطر إلى استعارة أصل آخر وهمي. فبفضله أمكن لحرودة والأم وأطفال مارس وعبد الكريم الخطابي.. أن يزاولوا بعربية رشيقة حقهم في الكلام»[1].

وبما أن هذه الغبطة ممتدة في الزمن إلى حدود صدور الطبعة الثانية للترجمة في الألفية الثالثة، يمكن أن نخلص إلى أن إحساس بن جلون بخيانة الفرنسية له وبخيانته لواقعه إحساس مستمر، وإن كان أكثر تجذرا في كتاباته الأولى كما تدل على ذلك نهاية روايته «غزالة... وتنتهي العزلة/ هلوسات على جدران الوحدة»: «الكلمات أمعنت في خيانتي إلى حد أن هذا الكتاب جسد متنكر» (ص 111).

في هذا السياق، يرى بنحدو أن: «خيانة اللغة العربية للكاتب المغربي باللغة الفرنسية تستتبع خيانة أخرى، وهي خيانة الكاتب للواقع الذي يسعى إلى ترجمته (..) فالكاتب المخون يخون بدوره واقعه، مادام يعبر عنه بغير لغته الشرعية. وهذه حقيقة تؤكدها اللسانيات، ذلك أن اللغة القومية أقدر من غيرها على نقل خصوصية الواقع المحلي»[2].

وتجدر الإشارة إلى أن حرص بن جلون على عودة النص إلى أصله، يوازيه حرص على أن تكون العودة ميمونة، كما نستشف من شهادة بنحدو: «وقبلت بطيبة خاطر أن أرسل نص الترجمة إلى المؤلف، ربما تقديرا لغيرته على «حرودة». فكانت إيجابية نتيجة «الخبرة الفنية» التي اعترف لي لاحقا بأنه أجراها على نصي بواسطة عبد المعطي حجازي وأدونيس وكاظم جهاد»[3].

إن الفرنسية أصل وهمي، لا خلاف في ذلك. إلا أنه أصل سمح بتحرير الكلام، كما يؤكد ذلك استقبال دور النشر لترجمة «حرودة»: فـ «بعد عامين من التجوال الحزين والمحبط عبر دور نشر مشرقية (حيث أصدر في حقها، هي التي مجدت الحق في ممارسة الكلام والاختلاف، حكم بالرفض المطلق بدعوى إباحيتها!)، اضطرت حرودة إلى اللواذ بصمت الأدراج، إلى أن تدخل (...) محمد برادة وليلى شهيد اللذان فكّا عنها الحصار، فظهرت في بيروت (دار ابن رشد)، لكن في طبعة بئيسة، ومن غير أن يتعدى عدد النسخ الموزعة منها بالمغرب عدد صفحاتها»[4].

ويؤكد إصرار بنحدو على الترجمة رغم عراقيل النشر - كما يؤكد ذلك انتقال ترجمة «غزالة.. وتنتهي العزلة» هي أيضا من ناشر عربي إلى آخر، واستقبالها بالرفض بدعوى مسها بالأخلاق واحتفائها بالجنس[5] - إيمانه بمشروع العودة الذي تحمله الكتابة داخلها، وبذلك تنتمي ترجمته إلى نوع الترجمات الذي «يندرج ضمن مشروع إبداعي أو فكري تتصاهر فيه الأنا مع الآخر، بحيث تتم الترجمة على أساس

1 - نفسه، ص 5.

2 - **بنحدو**، ترجمة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية: من يخون من؟ الثقافة المغربية، ع 4، س1، نونبر - دجنبر 1991.

3 - التقديم، ص 6.

4 - نفسه، ص 7.

5 - نفسه، ص6.

وجود توافق حميم بين المترجم ومؤلف النص المترجم، أي علاقة تشارك رؤيوي وتواد شخصي بينهما[1]. والدليل على ذلك، اكتفاؤه بترجمة نصوص بن جلون، رغم أنه يعتبر كتابات محمد خير الدين» بحق آثارا فنية رائعة في الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، لا تضاهيها روعة سوى روايات كاتب ياسين الجزائري مبدع رواية نجمة»[2].

2 - المبحث الثاني: أوجه التعدد اللغوي والثقافي في النص المستعاد

1. الكتابة الترجمة

يرى أحد الباحثين المغاربة الذين تناولوا بالدرس ترجمة بنحدو لرواية «حرودة»، أن هذه الترجمة هي الكتابة الأصل، على أساس أن نص «حرودة» ترجم بداية إلى الفرنسية من قبل بن جلون قبل أن يكتب بلغته العربية من قبل المترجم[3]، مما يعني أن اللغة الفرنسية التي كتبت بها «حرودة» وكذا (غزالة.. وتنتهي العزلة/ هلوسات على جدران الوحدة) أداة تحملت عبء خبرة الكاتب الثقافية الخاصة[4].

وإذا كنا نتفق، إجمالا، بخصوص اندراج كتابات ابن جلون الأولى ضمن هذا التيار العام من الكتابة الذي يتموقع في المابين، فإننا نختلف مع الباحث بخصوص تشبيه ترجمة «حرودة» بالكتابة الأصلية، على اعتبار أن ابن جلون كان ولاشك سيكتب النص المترجم لو كان يكتب بالعربية، لأن قراءة واحدة لهذه الترجمة ولترجمة «غزالة...وتنتهي العزلة/ هلوسات على جدران الوحدة» فمختلف ترجمات روايات ابن جلون، تحيل القارئ على بصمات تفاوض الكاتب مع اللغة الفرنسية/ المصدر، وعلى آثار القارئ الضمني الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية تعميما.كما سنحاول البرهنة على ذلك من خلال أمثلة نموذجية.

2. الترجمة الكتابة

1.2. السجل الفرنسي أو ظلال اللغة المصدر

ولجت بفعل عامل المثاقفة كثير من التشبيهات والاستعارات الغربية إلى حقل التداول العربي، حيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من لغة إيحائية مستوحاة من تفاعل الشاعر العربي مع الشعر الغربي، والشيء نفسه نلاحظه في الكتابة السردية بمختلف أنواعها: إلا أن من بين هذه التشبيهات والاستعارات ما أصبح مألوفا إلى درجة تبني الثقافة العربية له، ومنها ما يحيل مباشرة على مصدره سواء توفر في العربية ما يقابله أم لم يتوفر:

---

1 – **بنحدو**، بين الترجمة والحساسية الفكرية أو حين تصبح الصدفة ضرورة، م.س. ص 116.

2 – جمالية البين– بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط 1، 2011، ص259.

3 - **Anouar Ouyachchi,** De la traduction à l'écriture: réflexions sur la traduction de Harrouda de Tahar Ben Jelloun, in: Littérature Comparées et Traduction, Publication de la CCLMC, 1ère édition, 2006, p 119.

4 – **بيل أشكروفت**، ك.س، ص 74.

الترجمة	الأصل
عند مغادرتي للحمام، كان جسدي مشحونا يقرن من العياء، موشوما بندوب حبيبتي الأولى، فكنت أسقط من جديد في منطق الجزار بائع لحم الخنزير (حرودة، ص 29).	En quittant la chambre maure, je portais en moi un siècle de lassitude et l'empreinte de ma première désillusion.J'étais retombé dans une logique de charcutier.(Harrouda, p 36).
- باردا مثل المرمر (حرودة، ص33) - أضحكني المشهد، فطردني من شقته، واصفا إياي بأنني جورب. (غزالة... وتنتهي العزلة، ص18).	- Froid comme du marbre.(Harrouda, p 43) - Il me mit à la porte et me dit que j'étais une chaussette. (La réclusion solitaire, p 26).

يحيل التشبيه «بارد مثل المرمر» القارئ على سجل اللغة الفرنسية الإيحائي من جهة، وعلى تفضيل ابن جلون من جهة أخرى للتشبيهات غير المتطابقة في هذا السجل مع تشبيهات تزخر بها الثقافة العربية، حيث كان بالإمكان مثلا التعبير عن المعنى نفسه بواسطة القول:

Froid comme la glace ou la neige

إلا أن التشبيه الأول الغريب عن النسق العربي، إضافة إلى التعبيرين البيانيين الآخرين اللذين لا تتوفر العربية على مقابل إيحائي متطابق يؤدي معناهما (مثل جورب/ منطق الجزار بائع لحم الخنزير)، إذ يربط قارئ الترجمة مباشرة بلغة الكتابة وبتفكيرها المجازي، مادام الروائي بالعربية سيوظف لا محالة تعابيرا بيانية مختلفة، يقوم في الآن نفسه بإغناء المحيط التصوري لمستعملي اللغة العربية، وهذا ما نظن أن المترجم راهن عليه، خاصة وأنه لا ينفك يصرح في الخطابات الموازية لترجماته بأن «تطور العربية رهين أساساً بتجاسر الأدباء والمترجمين عليها». مما يفيد، أن اختيار المترجم للترجمة الدلالية، مع توفر طرق أخرى للترجمة، كأن يتم تعويض التشبيه الأول بتشبيه عربي يؤدي المعنى نفسه[1]، وكأن يتم استبدال التعبيرين الإيحائيين بمعنييهما في المثالين الثاني والثالث، لا يفيد انحيازه إلى الأصل أو مجاراته له. وهو الذي نحا في ترجمته منحى الترجمات الانزياحية التي تراهن على خلق نص إبداعي يمثل كتابة أخرى للنص، عبر توظيفه لمختلف مستويات اللغة الكفيلة بتزويد النص المترجم بطاقة شعرية خاصة به. (التقديم والتأخير مثلا/ التكرار، معجم شعري،... إلخ):

الترجمة	الأصل
في عيني تنبت شجرة ويسكن طفل (ص9).	Dans mes yeux un arbre et un enfant.(p 14).
أنامل الشمس تداعب سنابل القمح. يواجهني الحائط من جديد. (ص16).	- Le soleil passe la main sur le blé. De nouveau le Mur. (p 23).
- العين الفضية حبلى ضياء وغيابا (ص19).	- La lueur et l'absence dans l'œil argenté (p 28).

1 - من قبيل: أبرد من عَضرس، (العضرس هو البرد والثلج)، ولو كان هذا التعبير سيطرح مشكل التلقي في النسق العربي المعاصر.

2.2. سجل غارات الكاتب على الفرنسية

أ- عملية الإبدال/ الاختراق

تحفل روايات ابن جلون بتشبيهات واستعارات احتفظ الكاتب بهيكلها العام، دون مدلولاتها المألوفة في النسق الفرنسي. ونمثل لها بهذين النموذجين اللذين احتفظا بكل عناصرهما في ترجمة «غزالة.. وتنتهي العزلة/ هلوسات على جدران الوحدة»:

الترجمة	الأصل
شيء كالقط يتحرك في صدري. أبتلع وحدتي وأصعد الدرج. (ص17).	- J'ai comme un chat dans la poitrine - J'enfonce ma solitude dans ma gorge. - Je monte les éscaliers ….(p 24).
إنني أحمل في بطني موتا للذين – يكذبون – الذين– يتوضؤون – الذين – يصلون... (ص61).	- J'ai une Mort dans le ventre pour ceux qui - mentent – qui - se - lavent - et - prient…. (p 94-95).

إن المألوف في الاستعمال الفرنسي أن يقال:

Avoir un chat dans la gorge

بمعنى «صوت أبح»، فيما يتعلق بالمثال الأول، وأن يقال فيما يخص المثال الثاني:

Avoir la mort dans l'âme

إلا أن هذين التعبيرين الإيحائيين خضعا لعملية تحوير تتجلى في استبدال الوحدة المعجمية حلق بصدر في المثال الأول، واستبدال الوحدة المعجمية روح ببطن في المثال الثاني، حيث ركز بن جلون على المحور الاستبدالي عبر استبدال وحدة بأخرى لينتج تغييرا على مستوى المحور التركيبي أيضا، الشيء الذي أدى إلى إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب. وقد نتج عن هذا الإسقاط إخراج التعابير المألوفة من إطار اللغة العادية التي أصبحت تنتمي إليها بفعل الاستهلاك، وشحنها بطاقة شعرية جديدة بواسطة عملية التوليد التي قد تعيق فهم القارئ الفرنسي لمغزى هذه التعابير.

والجدير بالذكر أن هذه العملية لا تنفصل عن مختلف استراتيجيات الكتابة التي تتحمل فيها اللغة الفرنسية عبء تجربتها الاستعمارية، والتي استنادا إليها يقف القارئ الفرنسي اليقظ على حقيقة أساسية وهي أن تاريخه المعاصر المعقد قد تمت كتابته في المستعمرات السابقة. فالرغبة المشتركة لدى كتاب مستعمرات فرنسا القديمة (أحمدو كوروما، محمد خير الدين،....) في تدمير اللسان الفرنسي وجعله غير مفهوم من قبل القارئ، أدت إلى أن تتفرع اللغة الفرنسية إلى لغات فرنسية.

من هنا نستنتج أن مهمة المترجم تصبح مضاعفة عند نقله لمثل هذه النصوص إلى العربية، لأن عليه أولا أن يحصر العبارات الفرنسية المألوفة التي تزخر بها، وأن يستنتج دلالاتها الجديدة بعد عملية التوليد،

ليوصلها إلى القارئ في اللغة الهدف بعد ذلك. فإذا كان شكلها المألوف يسمح للقارئ الفرنسي - ولو بصعوبة - باستنباط دلالاتها في النص الروائي، فإن القارئ العربي يفتقد إلى السنن نفسه في حالة نقل هذه التعابير حرفيا إليه.

وفي سبيل الإبقاء على تعدد الأساليب في الرواية عبر الحفاظ على الدال نفسه، حتى لو كان هذا الدال يفقد ميزته كدال مستهلك نفخت فيه الروح من جديد بعد ترجمته إلى العربية، نتيجة اختلاف الحقل الثقافي الذي أنتجه عن الحقل الذي ينتمي إليه القارئ العربي، احترمت ترجمة بنحدو رهان النص الأصلي على اختراق اللغة الفرنسية من الداخل، مما أدى إلى أن يحمل نص ابن جلون بالعربية سمات تدل القارئ على طبيعته وهي تصدمه:

(شيء كالقط يتحرك في صدري/ أحمل في بطني موتا).

ب- عملية التهجين

يرى بنحدو في دراسته النقدية لحرودة، أن أول ما تتمثل فيه جمالية البين- بين هو أن هذه الرواية - على غرار روايات بن جلون- تتجاذبها لغتان متناحرتان تعتمل إحداهما ضمن الأخرى. فإذا كانت الأداة اللغوية الأساس التي يعتمد عليها النص في صوغ ملفوظه الحكائي هي الفرنسية، فإن هذه تتعرض باستمرار لغارات تشنها عليها اللغة العربية، خاصة منها العامية المغربية المعبرة عن المخيال الشعبي. فعلى لسان السارد تارة، وعلى لسان الشخصيات تارة أخرى، تتوارد أمثال وأقوال مأثورة وعبارات تعمد المؤلف أن يترجمها إلى الفرنسية ترجمة حرفية لعل من آثارها المباشرة تشويش نقاء هذه اللغة نفسها وتهجينها، بحيث إن القارئ المغربي النبيه وحده يستطيع، خلافا للقارئ الفرنسي عموما، أن ينصت إلى اللهجة الشفهية تتردد أصداؤها وإيحاءاتها تحت اللغة الفرنسية. لذلك لا يفتأ يوازي بين طرفي البين - بين اللغوي العجيب اللذين يتصارعان من غير أن يتهيأ لأحد منهما نفي الآخر[1].

وإذا لم يأخذ القارئ بعين الاعتبار خصوصيات الإنتاج الروائي المغربي بالفرنسية، فقد يفترض بأن استراتجيات التهجين لن تطرح أي إشكال أثناء الترجمة التي تعيد النص إلى أصله، والحال أن القارئ الفرنسي الذي يتوجه إليه النص المغربي بالفرنسية يلقي بظله على الترجمة. فإذا كانت إعادة المعتقدات الجماعية والخرافية إلى اللغة الأصل تتم في يسر كما يدل على ذلك المثال الأتي:

الترجمة	الأصل
خرجت لأتخلص من حمار.	Pour échapper à l'āne des
الليل (غزالة ... وتنتهي العزلة/ هلوسات على جدران الوحدة. ص25).	nuits, je sortis. (La réclusion, p 36).

وإذا كان المترجم يراعي في المجمل أفق انتظار القارئ المغربي، وهو يعيد إليه حق قراءة الروايتين بلغته الأصلية، فلا يعمد إلى تفسير العناصر المميزة لحضارته كما يستدل من هذه النماذج:

1 - جمالية البين-بين، م. س. ص 136.

(شربيل/ Cherbil لالة/ alla شريف/ Cherif جلباب/ Jellaba)

فإن بعض العناصر الحضارية تبدي مقاومة أثناء عملية إعادة الكتابة بالعربية، معبرة بذلك عن إصرار النص المترجم على وضعية المابين في غفلة من المترجم الذي يقع ضحية مأزق القراءة، كما سيتضح من هذه الأمثلة:

الترجمة	الأصل
دونما توازن كنت أتبع أمي إلى الحمام (فضاء ساخن مقسم إلى مقصورات بحسب المقاومة الجسدية لكل واحد، محظور فيه الضوء (رقابة)، تسكنه مخلوقات غير مرئية لا ينازعها أحد في ملكيتها لهذا المكان. بتواطؤ هذه المخلوقات، تمت مباشرة التحليق الذي عنه اتحدث.(حرودة، ص26).	- La tête à l'envers, je suivais ma mère au bain maure. (Espace chauffé, compartimenté en fonction de la résistance physique de chacun, interdit à la lumière (la censure), habité par des êtres invisible, propriétaires sans conteste des lieux, le vol dont je rends compte a été opéré avec leur complicité) (Harrouda, p 32).
سأمنحك... لوزا بربريا من كلماتي (غزالة.. وتنتهي العزلة، ص 47). سأمنحك... زيت أركان من كلماتي (هلوسات على جدران الوحدة، ص 57).	J'ai de l'huile d'argan dans mes phrases (La réclusion, p 71).
كان خالي شقيق أمي....قد رفض التخلي عن ضيعته (غزالة.. وتنتهي العزلة ص87 – هلوسات على جدران الوحدة).	Mon oncle, le frère de ma mère …avait refusé de quitter sa ferme.(p 132)

يبدو واضحا أن القارئ الذي يتوجه إليه النص الأصلي، والذي يختلف نظام تصوره للواقع عن نظام القارئ المغربي والعربي تعميما، يعلن عن حضوره من خلال هذه الانزلاقات (خالي: شقيق أمي، أركان: اللوز البربري، الحمام: فضاء ساخن مقسم إلى مقصورات....). ويؤكد هذا الحضور الذي يلقي بظلاله على النص المترجم، اختلاف النص الذي تمت إعادته إلى العربية عن النص المكتوب بها أصلا.

3 – تركيب عام

نخلص إلى أن النصين المترجمين المدروسين يقاومان فكرة انتمائهما إلى فضاء واحد، مؤكدين خصوصيتهما بصفتهما يتموقعان في المابين: فإذا كان النص الروائي المغربي بالفرنسية يعلن اختلافه عن النصوص التي يكتبها فرنسيون، فإن هذا النص مترجما إلى العربية التي يفترض أنها لغته الأصل، يعلن بدوره اختلافه عن النصوص المكتوبة أصلا بالعربية، كما يدل على ذلك الأثر الذي يتركه اختراق الفرنسية أثناء عملية الاستعادة، وكذا الحمولة الثقافية للتعبير بالفرنسية مضافا إليها ظل القارئ الفرنسي. مما يفيد، أن عملية المقارنة بين الكتابة الروائية المغربية بالفرنسية وترجمتها إلى العربية، إذ تحثنا على ضرورة إعادة النظر في ثنائية الأنا والآخر بصفتها ثنائية قاصرة ومضللة، تسلط الضوء في المقابل على دور اللغة الأجنبية الكبير في تشظي الذات إلى ذوات.

المصادر والمراجع

أ- العربية

1 - الكتب

- **بنسالم حميش**، الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي،المعرفة للجميع، ع23، 1998.
- **بيل أشكروفت**، غاريت غريفت، هيلين تيفن، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة 1، 2006.
- **رشيد بنحدو**:
  • بين الترجمة والحساسية الفكرية أو حين تصبح الصدفة ضرورة، ضمن الترجمة في المغرب أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟ (أعمال ندوة أصيلا 2002)، منشورات وزارة الثقافة، 2003.
  • جمالية البين- بين، جمالية البين - بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، 2011.
- **محمد الشركي**، المغرب ممرا للتبادل الرمزي، ضمن الترجمة في المغرب أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟ (أعمال ندوة أصيلا 2002)، منشورات وزارة الثقافة، 2003،

2 - المجلات

- **بنحدو**، ترجمة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية: من يخون من؟ الثقافة المغربية، س1، نونبر - دجنبر، 1991.

ب - الأجنبية

- **Anouar Ouyachchi,** De la traduction à l'écriture: réflexions sur la traduction de Harrouda de Tahar Ben Jelloun, in: Littérature Comparées et Traduction, Publication de la CCLMC, 1ère édition, 2006.
- **Jean- Marc Moura,** Littérature francophones et théorie postcoloniale, PUF, 2ème édition, 2013.
- La littérature marocaine, Etude et corpus de traductions, thèse de Doctorat de 3ème cycle, Dirigée par Ali Merad et Charles Bonn, UN.Molino, Lyon III, 1981.

الترجمة بين هجرة الذات وتأصيل الآخر

فريد الزاهي[1]

كل زمن كتابة يغني إمكانيات الترجمة. وكل زمن للترجمة يغني إمكانية الكتابة.

Henri Meschonic, Les Cinq rouleaux, traduit de l'hébreu, Gallimard,1970, p 9.

لا أريد أن أختزل دوري في دور العبار. فليس ثمة أخطر من المترجم. أردت بالأحرى أن أسجل بأن كل مترجم في موقع يؤهله للحديث عن الترجمة، في مكان ليس أبدا بثان أو ثانوي.

Jacques Derrida, Psychè, L'Invention de l'autre, Galilée, 1994, p218.

حين يتحدث المترجم عن موضوع الترجمة، فإنه يجد نفسه في قلب لعبة مرايا تزج به في ذاته وآفاقها المتعددة. فمن المعروف عن المترجم أنه يمتلك بل ويؤسس عادة نظرية ضمنية في الترجمة كثيرا ما تكون مخصبة للنظريات الفلسفية واللسانية في هذا المضمار. الترجمة بهذا المعنى ليست مجرد معادلة لسانية، بالنظر أولا وقبل كل شيء إلى طبيعتها التجريبية من جهة، وإلى الرهانات والاختبارات التي تنهض عليها من جهة ثانية. لذا، لا يمكن للمترجم الحديث عن الترجمة إلا باعتبارها التجربة التي تؤسس كيانه وذاته باعتباره كيانا متعددا وحواريا وثقافيا.

حين يتحدث المترجم عن الترجمة فهو يتحدث عنها باعتبارها لغة تخترقها غيرية اللغات الأخرى. إنه يعيش أكثر التجارب الكتابية لَبْسا وأكثرها مدعاة للتساؤل والريبة والحذر والنقد والهجاء[2]. وربما كان المترجم لذلك يعيش مفارقة بين الممكن والكائن وبين الوجود والانمحاء، بكل بساطة لأنه يكون وراء كل التحولات العميقة التي تعرفها الثقافات، ويمنحها نسغ الانفتاح والانعطاف ومجاوزة الذات.

---

1 – أستاذ باحث. مدير المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط.

2 – قرأت بالصدفة مقالا نقديا عن الترجمة في إحدى المجلات العربية، وراعني الطريقة التي يمارس بها نقد الترجمات حتى حين تكون قد أفلحت بشكل غير منتظر في «نقل» النص إلى لغة لضاد. أقدم هنا مثالا عن نوع هذا النقد، في الوقت الذي تطور فه في العقود الأخيرة، على غرار ما يسمى نقد النقد، نقد الترجمة وغدا يمتلك مجاله الخاص به في حقل الدراسات الأدبية واللسانية. وهو مثال ساخر ومفارق عن هذه الريبة المستشرية في عالم الثقافة بخصوص المترجم الكاتب: «سنقدم بداية بعض الترجمات التي تمكنت من المحافظة على تلك الخصوصية اللغوية. ومع أنه من الصعوبة أن نحدد ما إذا كان المترجم قد نجح بسبب إدراكه لأهمية تلك الخصوصية اللغوية، وبالتالي خصائص النوع، أو أن الترجمة الصحيحة كانت محض مصادفة، فإننا سنعرض لبعض الجوانب التي تشير إلى نجاح الترجمة وأخرى تشير إلى فشلها». د. عفاف البطاينة، الترجمة: تطويع أم تغريب للنص؟ تقاليد النوع الأدبي قبل وبعد الترجمة، عالم الفكر، مجلد 32، ع. 1، يوليو شتنبر 2003. ما الذي يتبقى للمترجم قوله سوى أن أفضل نقد للترجمة هو القيام بالترجمة؟

حديث المترجم عن الترجمة إذن سيرة ذاتية للتحول الثقافي والانفتاح وجسد الثقافة المتعدد. إنها سيرة مطبوعة باللبس والاختلاف والمرايا والأقنعة. لذا يعيش المترجم دوما في اللاتحدد: لا تحدد علاقته بالآخر التي قد تخلق الريبة حول اختياراته، ولاتحدّد نصه لأنه يعتبر دائما خاضعا للظرفية ولا يُمنح المكانة التي تعود له. ثم أخيرا ذلك النقد المستمر الذي تتعرض له حتى أكثر الترجمات نجاحا من قبل أناس لم يدسوا أبدا أناملهم في حبر الهوى الترجمي ولم يكتووا بآلامه.

الترجمة مجاز الوجود بامتياز وحركيته التي بها يتنقل من المحسوس إلى المعقول ومن الشيء إلى الفكرة. وليس من قبيل اللعب على الكلام ولا على السجلات أن تكون الترجمة مرادفة للفهم[1] وأن يكون التصور العام والعمومي للترجمة تعلقا بالانتقال من مجال إلى آخر في فضاء الفكر والتفكير، من الأشياء إلى الكلمات والعكس بالعكس. بيد أن هذا التصور الترجمي الأصلي لصيق باللغة، من حيث إن العبارة عبور كما يقول ابن عربي، وأن الترجمة تتم داخل اللغة الواحدة قبل أن تتم بين اللغات[2].

لقد غدا التفكير في الترجمة اليوم ضرورة داخلية للترجمة نفسها، كما كان عليه الأمر في ألمانيا الكلاسيكية والرومنسية. وبالرغم من أن هذا التفكير لا يقدم نفسه باعتباره «نظرية» لكنه يشير إلى كون الترجمة تنحو إلى أن تصبح ممارسة مستقلة يمكنها أن تحدد نفسها وتموقعها بنفسها، ويمكننا من ثم توصيلها ومقاسمتها وتعليمها. من الضروري إذن اليوم التأمل في هذا الوضع الاعتباري المكبوت للترجمة وفي مجمل «المقاومات» التي يشهد عليها. فإذا كان هدف الترجمة يتمثل في الانفتاح على الآخر وإخصاب الذات عبر وساطة الأجنبي، فهي لا تزال تصطدم اصطداما عنيفا بالبنية المتمركزة عرقيا لكل ثقافة أو بتلك النرجسية التي تتسم بها كل ثقافة في أن تكون أو أن تظل كلا خالصا غير هجين. ففي الترجمة ثمة شيء من عنف التمازج يقوض كل انغلاق ثقافي على الذات. إن جوهر الترجمة هي أن تكون انفتاحا وحوارا وتمازجا وانزياحا عن المركز. إنها تتطلب العلاقة وإلا فهي لا شيء.

هذا التناقض بين الهدف الاختزالي للثقافة والهدف الأخلاقي الإيثيقي للترجمة يخترق كل المستويات. وهو بالضبط الخلفية الصراعية التي تجعل الترجمة رهينة نظريا وواقعيا بالمترجم أي بالذات المترجمة وبالرغبة الترجمية باعتبارها كما قال نوفاليس غريزة أو حافزا[3].

1 - **Georges Steiner,** Après Babel, Traduit de l'anglais par **Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Da - zat, Albin Michel,** p 405.

2 – يركز التصور الفلسفي للترجمة على هذا المفهوم العمومي الذي يجعل كل شيء ترجمة (غادامر ودريدا مثلا). كما أن من بين من تطرقوا للترجمة من طبقوا هذا المفهوم نفسه على الترجمة (جورج ستاينر). بيد أن الترجمة قد تتم بين عناصر الثقافة الواحدة كما هو الأمر في الثقافة المغاربية بين العربية والفرنسية والأمازيغية في النص الواحد، خاصة منه المكتوب باللغة الفرنسية. وقد كان عبد الكبير الخطيبي من أوائل من أثاروا الانتباه لهذا المكون الترجمي في هذا الأدب وفي كتابته هو تحديدا. انظر بهذا الصدد:
Abdelkébir Khatibi, Maghreb pluriel, p 179 et supra.

أما ترجمة هذا الأدب، فإنها تعيش تجربة ترجمة مضاعفة كما حللنا ذلك باقتضاب في مقالنا عن: «الترجمة والكتابة: من الفكر إلى التخييل»، مجلة ترجمان، 1996، ع.2، ص. 65.

3 - **A. Berman,** Pour une critique des traductions: John Done, p 75

يستعيد **بول ريكور** هذه القضية قائلا: إن هذه الرغبة تتجاوز ثنائية الضرورة والنفعية». انظر مقالته الهامة:
Paul Ricoeur, «Le Paradigme de la traduction», in Esprit, n° 253, juin 1999, p 14.

إن التفكير في الترجمة اليوم رهين بالتفكير في المترجم لا باعتباره أصلا للترجمة ولكن باعتباره نتاج وضعية الترجمة. فقد جرت العادة أن ندرس المؤلف وتكوين النص ونجعل من المؤلف محفلا تداوليا، في الحين الذي يظل المترجم فيه غارقا في المجهولية العمياء عماء القارئ والنص تجاه المترجم. وليس من قبيل الادعاء القول بأن وضعية الترجمة بما هي جُماع الرغبة الترجمية والعلاقة بين المترجم ونصوصه هي التي تحقق التعدد والاختلاف الذي تحمله الترجمة في صلبها. فالمترجمون حَواريو حوار الثقافات، وهم خالقو الآفاق المتجددة التي تنجم عن كل ترجمة جديدة وعن كل استنبات فكر وتفكير جديدين ومختلفين في صلب اللغة التداولية الثقافية المحلية.

يحدد أنطوان بيرمان هذه الوضعية الترجمية كالتالي: «يقيم كل مترجم علاقة خصوصية مع نشاطه الخاص، تتمثل في «تصور» معين أو إدراك لفعل الترجمة ومعناها وصيغها. وهذا «التصور» أو «الإدراك» ليسا شخصيين بشكل خالص بما أن المترجم يكون فعليا موسوما بخطاب تاريخي واجتماعي وأدبي وإيديولوجي عن الترجمة (والكتابة الأدبية) فالوضعية الترجمية هي بهذا المعنى «صك تراض» بين الطريقة التي تدرك بها الذات غريزة الترجمة، ومهمة الترجمة والطريقة التي بها «استبطن» الخطاب المحيط به (الـ «المعايير»). والوضعية الترجمية باعتبارها تراضيا هي نتيجة بلورة؛ إنها وضع المترجم لنفسه إزاء الترجمة، وهي فعل وضع حين يتم اختياره (لأن الأمر يتعلق باختيار) يربط المترجم إلى ما يشبه القسَم»[1]. من ثم لا وجود لمترجم من غير وضعية ترجمة. ولا يخفى أن محددات هذه الوضعية بكل مكوناته الثقافية واللغوية وما يرتبط بها من وضعية لغوية خصوصية ووضعية كتابية هي ما يمكننا من تصور نظري ممكن لذات الترجمة باعتبارها مدخلا أساسا لحوار الثقافات.

ومن ثم أيضا، يمكننا اعتبار أن أي بحث في المترجم وعنه هو بشكل ما بحث عن فعل الترجمة بوصفه مختبر حوار الثقافات الفعلي الذي يتجاوز من حيث هو كذلك ميتافيزيقا الأصل والهوية والوحدة والأحادية والانغلاق والتمركز العرقي والثقافي.

ترجمان الأشواق

يكفي الواحد منا أن يقرأ بمتعة العاشق كتاب ترجمان الأشواق لابن عربي ليجد فيه، وفي امتداداته في الفتوحات المكية، العديد من العناصر التي تهم من قريب أو من بعيد الترجمة من حيث هي عبور، وموقع المترجم بوصفه برزخا ومتخيل الصورة باعتباره لقاء بالنص الآخر والعبارة باعتبارها عبورا.

إن الترجمة ليست وضعية حالةً. إنها أصلا فعل مستمر يوجد في حاضر أبدي مسكون بما يسميه هايدغر بالمخاطرة[2]: مخاطرة فعل التّرجمة نفسه، والمخاطرة بالنفس في عملية الترجمة ذاتها. وتتمثل هذه المخاطرة في كون المترجم لا يولد باعتباره ذاتا إلا مع عملية الترجمة نفسها. وربما كان التباس هذه الوضعية

1 – **أنطوان بيرمان،** المرجع السابق، ص 74–75.

2 - **M. Heidegger,** Chemins qui ne mènent nulle part, p 338.

الرهينة بالنقل والهجرة والعبور هو ما جعل الثقافة تنفي لمدة الطويلة المترجم في عدمٍ يحجبه وراء النص الأصل وأوهام أصالته.

لكن بم يخاطر المترجم؟ لا يتعلق الأمر بالمخاطرة هنا بشيء محدد، أي بقيمة من القيم الأخلاقية المعينة أو الفضائل الثابتة المتداولة، وإنما يخاطر المترجم بفعل الهجرة والتهجير التي يقوم بها لكيان لا يعرف الصورة التي سيأخذها في نهاية عملية الهجرة. بهذا المعنى فالمخاطرة هنا مزدوجة بل متعددة:

إنها أولا مغامرة النص في عملية نزوحه التي ستمنحه جسدا جديدا ولغة جديدة وموطنا ليس بأقل جدة، ومغامرة بفعلٍ ليس دائما محمود العواقب. بل إنها عملية استئصال للتوجس من الأجنبي ونسج ألفته في هوامش الثقافة المحلية باعتبارها هوامش قد تتحول مع الزمن إلى مراكز فاعلة ومحفزة. هذه العلاقة الائتمانية[1] هي أصلا علاقة عشق ومحبة وضيافة وإضافة للآخر، من حيث إنها مجاوزة دائمة لكل المسبقات والأحكام الجاهزة التي تتحكم في محيط المترجم الثقافي في النظرة للآخر باعتباره دخيلا. من ثم تتمثل عملية الترجمة في تحويل ما يعتبر دخيلا إلى كيان فكري ينتمي بشكل أو بآخر إلى صلب تلك الثقافة من خلال لبوس اللغة.

من هذا المنظور تكون عملية الترجمة فعل مسرحةٍ يعيد ترتيب الخارطة الثقافية كي يجد فيها النص المترجم موطئ قدم ويسلك فيها حياته الثقافية الخاصة باستنبات جذور ممكنة للتلاقحات الفكرية والوجدانية والسفر في ذاكرة الآخر. إن عملية المشهدة mise en scène التي يقوم بها المترجم ليست فعلا مفكرا فيه، بل هي أقرب لما سماه ألتوسير بالفلسفة العفوية للعلماء. إنها ضرب من اللاوعي المصاحب للترجمة، خاصة وأن اللاوعي نفسه يقوم على عملية الترجمة نفسها باعتبارها تنقيلا. لذا، تتأسس ذات المترجم هنا بالضبط في خضم هذه المغامرة المحمولة على الرغبة في النص الآخر والتي تتحول تدريجيا إلى عملية مأساوية بكل معاني الكلمة.

تنهض مأساوية العمل الترجمي على عملية أشبه بالقدر. إنها تتمثل في كونه مصابا بالرغبة في التملك. ولذلك أخطأ تاريخ الثقافة العالمية حين اعتبر المترجم أشبه بالقن أو العبد. أو هو أخطأ أكثر حين اعتبر هذا العبد الخدوم بلا ذات وبلا فكر وبلا شخصية مستقلة. والحال أن المترجم كيان مأساوي من حيث إنه يصارع بشكل تراجيدي من أجل قيم عليا في عالم منحط كما جاء بذلك الرمنسيون الألمانيون (وربما لهذا الأمر كانت الترجمة إحدى مشاغلهم الأساسية). وهو يصارع بلا مساومة من أجل التملك الرمزي لنص الآخر كي يستبطنه في ذاته وذات لغته وثقافته، ضدا على الصعوبات اللسانية والفكرية والثقافية المقاومة لخصوصيات الكيان المترجَم.

وربما كان تشبيه المترجم بالمرأة أو بالعاشق المجنون أو بمن سماهم النيسابوري بعقلاء المجانين أقرب إلى مضمون عملية التملك التراجيدي هذه. فالرغبة الترجمية رغبة عارمة أعتى من المحبة والحب وأقرب

1 - ذلك هو تصور **والتر بنيامين** الذي يعتبر الترجمة دينا ومهمة المترجم مسؤولية إزاء الأصل. انظر نقد دريدا لهذا التصور في:
«Des tours de Babel», in Psychè, l’invention de l’autre, op Cit.

إلى الهوى. إنها علاقة فتنة وافتتان تتبلور أبعادها الثقافية في جوهر هذه العلاقة العاطفية الفكرية. ألم يقل ابن عربي إن ثمة الحق والخلق وبينهما المرأة في الموقع بين الاثنين؟

ومن ثم تبدأ الهجرة المضاعفة التي تفصح عنها الترجمة من حيث كونها تتبع مسارين متقاطعين:

- مسار هجرة الرغبة الترجمية، لأن المترجم لا يعشق إلا الغريب والأجنبي ولا يصاب إلا بفتنة الآخر، وفيها يكون المترجم قد اختار موطن رغبته (أو هو الذي اختاره بالأحرى) ودخل مغامرة التعرف والاستكشاف وشغَّل استراتيجيته الواعية واللاواعية. بل إن الكثير من المترجمين يختارون مناطق نائية في الثقافات الأخرى ويقع هواهم على نصوص غير معترف بها حتى في الثقافات التي احتضنتها، فيخدمون بذلك وبشكل مضاعف ثقافتهم وثقافة النص المترجم، إذ يفتحون عيون هذه الأخيرة على أهمية ذلك النص...؛
- ومسار العودة المهاجرة التي يكون فيها النص ضربا من التواصل المركب، مع الثقافة التي ينتمي إليها، ومع اللغة المزدوجة المنطلق والهدف، ومع الآخر باعتباره ذاتا ثاوية في النص ووراءه.

ولا يمكن لهذه الرحلة المضاعفة أن تتم لو أن موقع المترجم لم يكن موقعا في البرزخ الفاصل والواصل بين النصين، ذلك المستقر الآمن في ثقافته ككيان موجود سلفا، وذلك الذي يوجد قيْد الولادة العسيرة في مسار تهجير تقوده ذات يقظة إلى الاختلاف اللغوي والثقافي والحضاري.

لنعد إلى ابن عربي لنزج أنفسنا معه في البرزخ باعتباره أيضا عالم الصور والخيال ومن ثم عالم الرغبة. بهذا المعنى فالمترجم صورة، أو هو بالأصح مجاز كبير للتواصل بين عالمين، عالم النص الأصل وعالم النص المستقبل. إنه صورة نشيطة وقارئة ومنتبهة إلى موقعها البرزخي ذاك. بل إنه صورة ذاته التائقة دوما وبشكل أنطولوجي إلى تعمير الفواصل بخطاب ضمني وغريزة آسرة تجعله يسكن مناطق التلاقح والعبور ويؤجج مداراتها ومتاهاتها. إنه فعلا صورة لأنه لا يوجد إلا بفضل ذلك الموقع الذي يعيش فيه ضربا من التأرجح بين الوجود والكمون. وجود النص المترجم وإمكانية الترجمة باعتبارها فعلا راديكاليا للتواصل الثقافي.

بيد أن هذا البرزخ في عالم الترجمة يتمثل في عشق لسانين وفي نوع من الحَوَل الثقافي الذي يجعل للمترجم عينا على ثقافته وأخرى على ثقافة الآخر وفي استبطانه الأكيد للثقافتين معا. من ثم يكون الفعل الترجمي أقرب إلى هذه الديانة الجديدة عبر عنها ابن عربي في الأبيات التالية من ترجمان الأشواق:

لَقد صارَ قَلـبي قَابلاً كلَ صُورةٍ ... فَمرعىً لغزلانٍ ودَيـرٌ لرُهبَانِ
وبيتٌ لأوثــانٍ وكَعبةُ طَائفٍ ... وألْـواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أَدينُ بِدينِ الحبِ أنّى تَوجّهتْ ... رَكَائِبُهُ فالحبُّ دِيني وإيمَـاني[1]

[1]إنها ديانة مجازية شاملة لأن المترجم أصلا ضد التعصب اللغوي والثقافي، وكيان خارج حدود

1 – ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 43.

التصنيف الثقافي، لأنه بمجرد ما يمارس فعل الترجمة يغدو بالضرورة منتميا إلى الثقافتين معا لأنه يشدهما بحبل يتصارع فيه المعنى واللغة، والأصل أو المصدر والمنتهى والحياة والموت. بل إنها بالأحرى نظرة تعددية، ذلك أن الترجمة كيان هجين يصوغ وجوده من حركة الجر والتنقيل. وهي من ثم لا جوهر لها ولا يمكنها أن تشكل موضوعا لميتافيزيقا معينة. الترجمة تعدد بامتياز لأنها لا يمكن أن تختزل في الواحد. وبالرغم مما أشيع عنها من طابع تقني وصناعي فهي إعادة خلق وابتكار متجدد يصيب بعدواه الكتابة ويحررها من أقانيمها ويخلق هوامش جديدة للإبداع انطلاقا من الآخر.

من هذا المنطلق، وتبعا لذلك، يمارس المترجم السياحة بمعناها الصوفي ويصوغ لنفسه مراتبه الخاصة، ويشكل مكتبته التي توسع عالم الكتابة وعالم الكاتب وتحوله بالضرورة إلى كاتب وإن بشكل افتراضي وممكن.

مديح الظل العالي

ثمة أمر في الثقافة العربية، ربما تكون قد ورثته عن الثقافة العالمية، غدا محيرا ومثيرا للتساؤل. فالقارئ تعود على «استهلاك» الترجمة وكأنها ملك مطلق لمؤلفها الأصلي، معتبرا المترجم في أحسن الأحوال ذلك الصانع الذي يشكل منطقة عبور محايدة للنص، فلا هو بموجود ولا هو بغير موجود. إنه ذلك المعبر السكوني الذي تكمن وظيفته الأساسية في الانمحاء باستسلام وراء النص المعطى للقراءة، إن هو «نجح» في استنقاله.

وحين تكون الترجمة قابلة للنقد، ونقد الترجمة كما نعلم لصيق بوجودها، فإن المترجم يغدو ذلك الخديم للمؤلف الذي إذا نجح إلى حد ما في إرضاء الجمهور سارت جودة النص المترجم إلى المؤلف الأصلي، وإذا لم ينجح في ذلك صار ذلك الأجرب الذي يتم إفراده وإبعاده عن مجال قداسة النص الأصلي.

يغدو المترجم بهذا المعنى وجودا هلاميا لا ذات له ولا رغبة له، ولا كيان له خارج دائرة المؤلف باعتباره المحفل الوحيد القابل للاعتراف الميتافيزيقي. وحين يتم الحديث عن المترجم، فإن ذلك يتم بالعلاقة مع درجة المضاهاة (والكلمة فقهية لاهوتية تُعتبر حدا) التي يمارسها مع المؤلف، بحيث لا يعتبر سوى صدى لصورته، وتقاس جودة ترجمته بقدرته على قياس نفسه بالنص الأصل. والحال أن هذه المفارقة الميتافيزيقية المرتبطة بماهية النص الأصل والمصدر تكشف عن مجموعة من الصراعات الخفية والمعلنة التي جعلت وضعية الترجمة دائما وضعية إشكالية:

فهي إما وضعية صراع، وبهذا الصدد يقول أوغست فون شليجل مترجم ثربانطيس إلى الألمانية: «الترجمة عبارة عن صراع ثنائي حتى الموت لا يمكن إلا أن يلقى فيها حتفه من يترجم أو من يترجم»، أو هي علاقة قاصرة تجعل الترجمة فعلا نافلا والنص المترجم مستلبا عن ذات القائم به. أو هي في أحسن الأحوال اعتراف بالترجمة لا بالمترجم باعتباره المحفل الذي يشكل ذات الترجمة ومقصدياتها.

إن إعادة النظر في هذه المسبقات لا يمكن أن يتم إلا بخلخلة مجموعة من النظرات الاعتبارية التي تشكل بصورة عميقة الأساس المعياري للوضعية الملتبسة للترجمة والمترجم:

- ثنائية القابلية للترجمة واستحالتها،
- الترجمة الحرفية وترجمة المعنى،
- ثنائية الأمانة والخيانة.

وحين يكون النص أقرب إلى الاستحالة في الترجمة، أو ممتنعا متمنِّعا، فإن المترجم الكاتب يكون أقرب إلى المؤلف من حبل وريده، لا لكونه يتنطع للاستحالة والمستحيل، ولكن لأنه يضع نفسه في موقع النِّدّ الذي يسلك سبيل الاستحالة مرتين: لأنه يعيش كثافة النص الدلالية والفكرية والفلسفية أو الشعرية، ويعتبر نفسه في موقع إدراك لمجمل تأويلاتها، كقارئ من جهة، ولأنه يغامر في ترجمة هذه القراءة إلى تحويل، باعتبار أن كل ترجمة نقلا وتحويلا.

هنا بالضبط يعيش المترجم في مقصدية الترجمة هذه وضعية هرمينوسية تتسم بالتفاعل وتفتح الأفق الممكن للنص كي يوسع من أفق فاعليته. فحين قرأ الجمهور الفرنسي كتاب الوجود والعدم لسارتر لم يكن أحد يتوقع أن يكون وراءه نص آخر هو الوجود والزمن لهايدغر الذي سبقه إلى الوجود بما يناهز الثلاثين سنة. وحين ترجم كتاب هايدغر سنوات بعد ذلك حجب بشكل كبير كتاب سارتر وغدا المرجع الفعلي في هذا المضمار بالرغم من الأهمية التي ظل يكتسيها كتاب سارتر. بمعنى أن الترجمة تعيد إضاءة الاقتباس والتناص إضاءة جديدة وتعيد كتابة تاريخ الأفكار من جديد.

ثمة دائما صراع خفي بين المؤلف الاعتباري والمترجم باعتباره مؤلفا مفترضا. فالنص المترجَم، حتى ولو كان في عداد المخطوط الذي لم يلق بعد سبيله إلى النشر، يؤسس موقعه المؤلفي actoriel في ثقافته انطلاقا من المؤسسة الثقافية ومكوناتها واعتباراتها الإيديولوجية وغيرها. يبدأ الصراع أصلا في النزوع الرغبوي في الترجمة، أي في علاقة القراءة التي تولد فتنة العبور والهجرة والتهجير. ولذلك عادة ما يمارس المترجم ضربين من القراءة: القراءة المتلقية التي يتشارك فيها مع كل قارئ عادي والتي تكون في أصل الرغبة الترجمية والامتلاك الترجمي، والقراءة الترجمية التي تعتبر قراءة من نوع خاص لأنها قراءة تفكّ النص وتصل إلى خلاياه ومسامه وتشرحه تشريحا وتفككه تفكيكا. فالترجمة أفضل طريقة لتعلم القراءة من هذا المنظور.

الامتلاك الترجمي دائما رغبة تُتجاوز فيها سلطة اللغة الأم وسلطة اللغة الثانية، أي لغة النص القابل أو المؤهل للترجمة. إنه يكون مقصدية في البداية ليتحول إلى حركة جارفة خلال الفعل الترجمي. يؤكد فورتوناتو إسرائيل هذه المسألة بقوله: «كل ترجمة هي تملك، سواء كانت جيدة أو سيئة، وهذا التملك هو نتاج إكراه بالمقدار نفسه الذي هو نتيجة حرية»[1]. بيد أن هذا التملك هو تملك نشيط لأنه يشتغل في اللغة وبها، وهو ليس أعمى لأنه لا يُكره النص على تقبل اللغة الهدف بقدر ما يسعى إلى المؤالفة بين اللغتين. التملك الذي نعنيه هنا تملك كريمَ أو تملك الضيافة اللغوية الذي يسعى بالنص الأصل إلى أن ينسى أصله

1 - **Fortunato Israël,** «Traduction littéraire: L'appropriation d'un texte» in: La liberté en traduction, Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T, p 18.

ويتعالى عليه[1]. فالترجمة بهذا المعنى غواية آسرة[2] لأنها لا تكون كذلك إلا إذا جعلتنا نستغني عن النص الأصل وننسى وجوده في لغته الأم[3].

هكذا يغدو المترجم سيد اللعبة وضحيتها في الآن نفسه، لأن المغامرة الخطرة التي تحدثنا عنها تمس كل شيء: فاللغة الهدف تصاب بعدوى اللغة المصدر، والمدلولات الثقافية والأمثال والمفاهيم تخرج من عنق زجاجة لتدخل أخرى فتكون العدوى شاملة. تطاوع لغة المترجم النص المستهدف وتطوع هذا الأخير للغتين ومجالين مفهوميين مختلفين ولوضعيتين تواصليتين متغايرتين. وفي هذه العدوى الشاملة يتم حوار الثقافات بشكل عيني ويتحول المترجم إلى مؤلف للنص الذي يترجم لأنه بكل بساطة يعيد كتابته وفقا لمجموعة من المكونات الخصوصية التي تشكل الذات المترجمة: العلاقة بالكتابة، التجربة الترجمية، الحساسية اللغوية، المعطى الثقافي والفكري، امتلاك اللغة والثقافة التي يترجم منها وتلك التي يترجم إليها.

بل لنقل في هذه الحالة إن المترجم مؤلف من نوع خاص، لأنه يمنح حياة جديدة للنص. إنه يشبب النص كما قال غوته. من ثَمَّ كانت الترجمات توسيعا لمدى النص وإعلانا لعالميته واستنباتا له في ثقافات لم يحلم المؤلف الأصل أبدا أن يكتب بلغاتها.

يمنح المترجم للنص صورته وجسده: أعني صورة النص وجسده وصورة المترجم وجسده[4]، فيتحول النص إلى النص نفسه وإلى نص آخر يعيش اختلافه عن ذاته من لغة إلى أخرى منفلتا بذلك من منطق التطابق الميتافيزيقي مع النفس كأصل مطلق. بذلك تكون الترجمة وسيطا يمر عبر ذات المترجم ورغبته ولذّته أيضا. إنه وسيط نشيط لا يكتفي بالتمرير وإنما يبتغي التعبير.

إذا كانت سمة النص الأصل أحاديته الشحيحة، فإن المترجم كائن كريم ومضياف يتقاسم ثقافته ولغته وجسده مع الأجنبي باعتباره ضيفا ممكنا ودائما على رحابة لغته وثقافته. والدليل على ذلك أن النص إذا كان قابلا قبوليا افتراضيا للترجمة فإن اسم المؤلف هو ما يستحيل ترجمته ليبقى وثيق الصلة بلغته وثقافته. فما يترجم ليس المؤلف وإنما النص، وليس الاسم وإنما ما ينتجه الاسم. كما أن اسم منتج الترجمة أو المؤلف

---

1 - كنا قد أطلقنا هذا المفهوم في الترجمة في اللقاء الحواري مع جاك دريدا بمدينة الرباط سنة 1995. ولسوء الحظ، فإن الصيغة العربية للقاء التي نشرتها دار توبقال لم تتضمن ترجمة لمداخلتنا التي كانت بعنوان: «اللغة وضيفها، ملاحظات على ترجمة جاك دريدا للغة العربية». لكن بإمكان القارئ العودة إلى الرد الذي قام به جاك دريدا على هذه المداخلة والتي أخصبت بشكل كبير هذا المفهوم في صيغته الفلسفية العمومية وبالعلاقة مع الترجمة. انظر: لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط مع جاك دريدا، ت.ع. الكبير الشرقاوي، توبقال للنشر، 1998.

2 - يتحدث جاك دريدا عن هوى الترجمة العاشقة حسيا قائلا: «... هناك حيث هوى الترجمة يأتي ليلحس، كما يمكن أن نلحس لهيبا أو لسانا عاشقا: بالاقتراب أكثر ما يمكن للعدول في آخر لحظة عن الاقتياد أو الاختزال، عن الاحتراق أو الاستهلاك، تاركين الجسد الآخر كما هو؛ لكن من دون أن نكون، على شفا هذا العدول أو هذا التراجع، قد أظهرنا الآخر في نور اللهب أو تبعا لمداعبة اللغة».

J. Derrida, «Qu'est-ce qu'une traduction «relevante» ?, p 21-22

3 - قصدية الترجمة هي أن تعفينا من قراءة النص الأصلي:

Inês Oseki-Deprès, Théories et pratiques de la traduction, p 17

4 - يقول دريدا: «ثمة الجسدي في الترجمة»:

J. Derrida, «Qu'est-ce qu'une traduction «relavante ?», op Cit, p 25

الثاني هو نفسه لا علاقة له بالنص المترجَم أو بالترجمة؛ إنه الإضافة الاختلافية التي تحدث عنها دريدا التي تجعل الضيف ضيفا والمضيف مضيفا. أما النار التي يوقدها المترجم تعبيرا عن رغبته الترجمية فإنها تظل موقدة وصياح كلاب رغبته هي حاسة الشم التي بها يتم الإعلان عن فعل الضيافة لا باعتبارها فعلا عارضا وإنما باعتبارها سلوكا وجوديا يشكل ضربا من نقط الاستدلال التي تستدل بها الثقافات على كيان الآخر في صحراء الوجود، حتى لا يكون التيه والبلبلة قدرنا في بابل.

وبهذا المعنى تكون الترجمة وممارستها تجاوزا لبابل، وكثافتها في ثقافة ما تعبيرا عن قوة هذه الثقافة وصلابتها وانفتاحها. وتكون قلة الترجمات تعبيرا عن انغلاق تلك الثقافة واعتدادها بنفسها وتمركزها حول نقط ضعفها.

إن الضيافة الترجمية تمنح للمترجم موقعا نديا بالعلاقة مع نص الأجنبي، وتحول التخوم التي يتفاعل فيها المترجم معه إلى تخوم نشيطة للفعل والتفاعل، حتى لو اضطر ذلك المترجم إلى أن يذبح أعز ممتلكاته فيتقاسم دمها مع الأجنبي لتسري دماء جديدة في الثقافتين معا.

يتبدى إذن أن علاقة الضيافة هذه هي ما يمكّن المترجم من أن يغدو مؤلفا ممكنا للنص لأنه صانع عملية الضيافة وناسج فعلها. وحين يخطو النص المترجم خطواته الأولى في تربته الثقافية الجديدة يكتب له وجود جديد يتمثل في كون المترجم يمنح للقارئ متعة قراءته وذكاءها واستراتيجياتها التأويلية التي من خلالها يغدو النص قابلا للترجمة.

وفي كل ترجمة ليس ثمة فقط نسبة من الخسارة والربح وإنما أيضا، إلى جانب ذلك، ما تكشف الترجمة عنه أحيانا بحيث يتبدى ثمة شيء ما في النص الأصلي لم يظهر في اللغة الأصلية. الترجمة تحرك النص حول نفسه وتجعلنا نكتشف جانبا منه لم يكن ظاهرا للعيان. بل إن الترجمة حين تتجاوز الأصل فإنها بذلك تنفذ إلى لاوعيه من خلال وعي ثقافي جديد يحرر فيه مكبوتاته. «إن الترجمة الحقيقية تسعى إلى أن تموقع نفسها على قدم المساواة بالرغم من أن مراحل الوساطة طويلة وملتوية. حين تتجاوز الترجمة الحقيقية الأصل فإنها تجعلنا ندرك أن النص الأصل يخفي ممكنات ومخزونات أساسية لا يكون هو نفسه واعيا بها»[1].

بهذا المعنى لا تشكل الترجمة فعلا حواريا بين الثقافات في اللغة ومن خلالها، وإنما أيضا فعلا تخصيبيا لها يمكن المنتَجات الثقافية من خلال مجاوزة الحدود من استكشاف ذاتها من جديد وخلق علاقة جمالية جديدة مع نفسها ومع الآخر؛ إذ الترجمة دعوة متجدِّدة للترحال واستبدال بشرة النصوص، والعيش في صور ومتخيلات مغايرة بل وعيش حيوات أخرى. بل إن عالمية النصوص لا يمكنها أن تتم من خلال لغة واحدة مهما كانت عالميتها، وإنما أساسا من خلال كل اللغات حتى أقلها انتشارا. آنذاك يغدو النص في حوار دائم مع نفسه من خلال نَفَس المترجم الذي يمنح النص الأصل شفاهه كي يتكلم بها من غير تلعثم كما لو كانت لغته... وذلك هو المبتغى.

1 - **Georges Steiner,** Après Babel, op Cit, p 410

المصادر والمراجع

أ - العربية

- ابن عربي ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1966.
- عفاف البطاينة، الترجمة: تطويع أم تغريب للنص؟ تقاليد النوع الأدبي قبل وبعد الترجمة، عالم الفكر، مجلد 32، ع 1، يوليو شتنبر 2003.

ب - الأجنبية

- **Abdelkébir Khatibi,** Maghreb pluriel, éd. Denoël-SMER, 1983.
- **A. Berman,** Pour une critique des traductions: John Done, Gallimard, 1995.
- **Fortunato Israël,** «Traduction littéraire: L'appropriation d'un texte» in: La liberté en traduction, Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T.,7-8 et 9 juin 199à, Didier Eruditions, Paris 1991.
- **Georges Steiner,** Après Babel, Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre -Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, édition 1998.
- **Inês Oseki-Deprès,** Théories et pratiques de la traduction, Armand Collin, 1999.
- **J. Derrida,** «Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?» 15e assises de la traduction littéraire, d'Arles, Actes-sud, 1998.
- **M. Heidegger,** Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard/Tel, 1962.
- **Paul Ricoeur,** «Le Paradigme de la traduction», in Esprit, n° 253, juin 1999.

ترجمة الأجناس الأدبية وحوار الثقافات

محمد بوشفر[1]

الترجمة يتولاها الصفوة ويوجهونها إلى الصفوة (من المهتمين بالأدب الرفيع والفكر الرفيع) سوزان باسنيت: Susan Basnet – ضمن كتاب محمد عناني نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، ط 1، 2003، ص 43.

مقدمة

تسهم ترجمة النصوص الأدبية إسهاما فاعلا في خلق التواصل بين اللغات والثقافات والحضارات المختلفة؛ فهي تتيح إمكانية تبادل الأفكار وبناء الجسور بين الثقافات. غير أن الترجمة الأدبية تصاحبها صعوبات كثيرة، لأنها ليست مجرد نقل ألفاظ ومفاهيم ومصطلحات، وإنما هي نقل للمشاعر والعواطف والأفكار، لذلك يفترض في المترجم الأدبي أن يكون مبدعا يعشق الأدب ويحب الكتابة ويمتلك حسا فنيا، وذوقا رفيعا، وعارفا بالسياق العام للنص المراد ترجمته حتى يتمكن من خلق التفاعل وضبط التوازن بين النص وترجمته، كي لا يضيع معنى النص، وأن يسمح للنص المترجَم بأن يحيى ويبقى ويستمر.

فإلى أي حد نجحت الترجمة الأدبية في مد جسور التواصل بين الثقافات؟ بمعنى آخر، هل أسهمت الترجمة الأدبية فعلا من خلال هجرة النصوص ونشر كنوز المعرفة في خلق التثاقف والحوار؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تناولنا لموضوع: «ترجمة الأجناس الأدبية وحوار الثقافات» بالدرس والتحليل.

1 – أهمية الترجمة الأدبية الإبداعية

تعد الترجمة اللحمة التي تربط بين الأقوام المختلفة والشعوب المتباينة والمتباعدة جغرافيا وثقافيا، إنها تربط بين خيوط السداة في نسيج الحضارة الإنسانية، وتسهم «بلا شك في نشر كنوز الثقافة العالمية»[2]؛ ففي نشر هذه الكنوز استمرار وبقاء لها. ومن هنا استمرار نصوص وموت أخرى، لأن «النص لا يكون نصا إلا إذا أفصح عن رغبته في الخروج من ذاته وعن لغته الأصلية، أما إذا كف عن ذلك، واكتفى بذاته واقتصر على لغته، فإنه يموت ويتوقف عن التحول والتجديد والحياة» [3].

---

1 – طالب باحث في سلك الدكتوراه،مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص،كلية الآداب– ظهر المهراز، جامعة محمد بن عبدالله، فاس.

2 – **مرتضى غازي سيد معروف،** ترجمة الإبداع وإشكالية اللغة الوسيطة، علامات في النقد، المجلد 12، الجزء48، ص 219.

3 – **عبد السلام بنعبد العالي،** في الترجمة، ص 68.

تسمح الترجمة -إذا- باستمرار النصوص وبقائها، وتضمن تحولها وانتقالها عبر الزمان والمكان. فكثيرة هي الكتب التي غزت العالم وتجاوزت الحدود وعرفت في كل أطراف المعمور، أوَ لم يقل غوته Goethe: إن «كل أدب يعكس حاجته مرحليا في الالتفات إلى الخارج» [1].

لذا، كانت الترجمة ولا تزال، نافذة لانتقال النصوص ووسيلة مهمة وأساسية في عملية التأثير والتأثر والأخذ والعطاء، فكان «الاهتمام بالإبداع مؤشرا حضاريا لتقدم الأمم، لا لأنه يشمل النتاجات الإبداعية لتفاعل «الفرد والبيئة» فحسب، بل لأنه يشمل «النتاجات الإبداعية» لتفاعل هذا الفرد مع من حوله» [2]، إذ العزلة تعيق التواصل، وتقف حجر عثرة في طريق رحلة كنوز المعرفة لمعانقة الكونية، ومن ثمة «فإن تواصل المترجم مع الكاتب يؤكد أن الترجمة ليست نقلا من لغة إلى أخرى وحسب، فالنقل في حد ذاته هو وجهها السطحي، بل أيضا نقل النص المترجم من بيئة إلى غيرها، من دنيا إلى دنيا، من رؤيا للعالم إلى رؤيا قد تختلف جذريا عن الأولى، وإذا شئتم من تاريخ إلى تاريخ، فالترجمة كأي فعل ثقافي تستدعي الإنسان كله» [3]. وهذا ما تؤكده المقاربة الأنثربولوجية المعرفية، حيث ترى أن مفهوم الترجمة الأدبية «نظام معرفي رمزي ثقافي تأويلي يسهم في تنمية الوعي التثاقفي الحواري الذي يواجه ثقافات الصراع والصدام والتمركز الإثني والنهايات العدمية... وليست مجرد نقل نصي من لغة إلى أخرى»[4]،بل إن الترجمة هي «ما يضمن حياة النصوص وما يشكل تاريخها،أي ما يضمن بقاءها،أي نموها وتكاثرها،إذا سلمنا بذلك غدا فعل الترجمة في حد ذاته إبداعا،ولم يعد مجرد إعداد المادة الأولية لإعمال الفكر. بهذا سيغدو المترجم مؤلفا مثلما أن المؤلف المعاصر مترجم بالضرورة» [5].

كما انتبه مترجمو ما بعد الكولونيالية إلى أن الترجمة كأداة أنثربولوجية معرفية تثري المتخيل الإنساني وتنمي الرأسمال المعرفي للجماعات البشرية، وتولد أشكالا معرفية متعددة لم تألفها هذه الجماعات، كما تمرر أنساقا تصورية مجهولة الأصل والنسب وتشوش ذهنيات ووجدان أصحاب الثقافات المنقول إليها[6]، ما دام أن هناك -كما يقولـ إدوين غينتسلر: توأما صامتا مصاحبا لكل فكر ولكل كتابة» [7].

إن الذي يفك العزلة -إذا- عن النص المكتوب هو الإسهام الفعال لكل من القارئ والمترجم على حد سواء، «فالأول، يمنحه فرصة البقاء والاستمرار وتحدي الزمن ضمن حدود قرائه المفترضين الأصليين،

1 - **سعيد علوش**، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، ص 119.

2 - **إيمان سعيد تونسي**، الترجمة المسرحية واقعها وآفاقها، ضمن علامات في النقد،المجلد 12، الجزء48، ص 428

3 - **جان ألكسان**، الترجمة الأدبية والتنمية الثقافية، ضمن مجلة الوحدة،العددان 61-62، ص 98.

4 - **شراف شناف**، الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية: قراءة انتربولوجية معرفية، ضمن مجلة العربية والترجمة، العدد 20، ص 194.

5 - **عبد السلام بنعبدالعالي**، ضيافة الغريب، ص51.

6 - **شراف شناف**، الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية: قراءة أنثربولوجية، ضمن العربية والترجمة، مرجع مذكور (العدد 20)، ص 195.

7 - **إدوين غينتسلر**، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، الطبعة الأولى، ص 416.

لأن نصا بدون قراء يعد بمثابة نص غير موجود، والثاني، يمنحه الانتشار وتحدي الحدود (الجغرافية/ اللغوية/ الثقافية/ الحضارية/ وغيرها)»[1].

وهذا ما يعطي للنصوص فرصة معانقة الحياة من جديد، لكن في سياق يختلف عن السياق الحضاري الذي وجدت فيه لأول مرة؛ لذا فإن «علماء اللغة وخبراء الترجمة يوصون بإعادة ترجمة الأعمال الأدبية الخالدة بين حقبة زمنية وأخرى، لأن اللغة في تحول وتغير وتطور باستمرار، ففي كل يوم تشيخ كلمات وتُولد كلمات، في كل يوم تكتسب بعض الألفاظ معاني جديدة، أو تستعمل في تعبيرات أو سياقات مختلفة عن استعمالاتها السابقة، أو تتلون بظلال من الدلالات المركزية والهامشية، أو بالاستعمالات الحقيقية والمجازية، فتسمو في عيون الناطقين باللغة وتتدنى قيمتها في نفوسهم»[2].

من هنا نبعت الرغبة في الابتعاد عن الترجمات الحرفية التي قد تغتال النصوص ولا تسمح لها بالبقاء والانتقال والخلود. لذا، «فإن الدعوة إلى الملاءمة بين عبقريات وثقافات اللغات في فعل الترجمة يمكن أن تكون لها نتائج إيجابية سواء بالنسبة للغة المنقول عنها أم بالنسبة للغة المنقول إليها، لأن اللغة الأولى تحقق امتدادها في اللغة الثانية، واللغة الثانية تغتني بالإمكانيات التركيبية والتصويرية والثقافية للغة الأولى»[3]، بالإضافة إلى أنه ينبغي قبل كل شيء مراعاة السياق الثقافي العام للنص لا لشيء، إلا لأن «النظر إلى النص الأصلي في سياقه الثقافي العام، سيمكن على الدوام من معرفة خلفياته اللغوية والثقافية والحضارية، وسيجعل المترجم ينظر أيضا إلى النص كبنية متفاعلة العناصر»[4]. لذلك يجب على المترجم أن يمتلك سلطة إبداعية تقديرية تجعله يختار أنسب الاختيارات التي يتصور أنها قريبة من النص الأصلي، كما ينبغي أن تظهر اللغة المنقول إليها وكأنها محتفظة بصفائها من تشويش بنيات اللغات الأجنبية[5]، مع التشديد على ضرورة تفادي السقوط في الحرفية وعدم الابتعاد عن النص كامل الابتعاد، ومحاولة تقريب هذا التفاعل بين الترجمة والنص المترجم، لذلك يؤكد حميد لحمداني أن: «الترجمة الأدبية كالفراشة التي تحوم حول مصباح مضيء، المصباح هو النص المترجم (النص= المنطلق)، والفراشة هي النص الهدف، فإذا حاولت فراشة الترجمة أن تقترب من المصباح لتلتحم به احترقت... الترجمة الحرفية هي جهد فقد حواسه بسبب الاقتراب الشديد من المصباح»[6]. لكن متى تكون الترجمة قادرة على خلق امتداد طبيعي للنص الأول في لغة ثانية؟ – يتساءل حميد لحمداني – فيجيب: «عندما تستطيع الفراشة أن تحوم حول المصباح دون أن تحترق فيه، ودون أن تلامسه فتفقد حواسها، أي عندما تحوم حوله في حرية مستضيئة بنوره، طليقة في فضائه القريب، ومن جهة أخرى عندما تبتعد فراشة الترجمة عن مجال ضوء المصباح، فمعنى ذلك أنها خرجت إلى سديمها الخاص، ولم تعد لها أيه علاقة مع النص، هنا نكون أمام نص آخر ليس من الضرورة إدراجه في مجال الترجمة»[7].

---

1 – **عبد العالي بوطيب**، الترجمة الأدبية بين الإبداع والاتباع، ضمن مجلة دفاتر ثقافية،العدد الثاني،2013، ص 18.

2 – **علي القاسمي**، في إعادة ترجمة الأعمال الأدبية– ضمن كتاب محمد جدير: في ممارسة الترجمة، ص 126.

3 – **حميد لحمداني**، الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، ص 09.

4 – نفسه، ص 09.

5 – نفسه، ص 12–13.

6 – **حميد لحمداني**، الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، ص ص 83–84.

7 – نفسه، ص 84.

يشدد حميد لحمداني - إذا - على ضرورة الحرص على ضبط المسافة جيدا بين النص المترجم والنص الهدف، من أجل تفادي إضاعة المعنى؛ فالاقتراب أكثر من النص تهديد لمعنى النص وسياقه، والابتعاد الكامل هو بمثابة قطع للعلاقة مع النص، وإنما ينبغي للمترجم أن يحرص على ضبط التوازن والتفاعل بين النصين المصدر والهدف حتى تصل ترجمته إلى درجة الإبداعية، بل والأكثر من هذا يلزم أن يكون المترجم الأدبي، خاصة فيما يتعلق بترجمة الشعر «قادرا على استيعاب أنواع الخرق والعدول وتكسير اللغة، وبعد ذلك عليه أن يحاول البحث عن صيغ نحوية تركيبية جديدة تكسر المعيار حتى في اللغة التي ينقل إليها النص، ومعنى هذا أن عليه أن يكون ذا مؤهلات شعرية، وقدرة كافية على المساهمة المباشرة في الكتابة النحوية الشعرية رغم أن مهمته الأولى هي ترجمة نص من لغة إلى أخرى»[1].

من هنا تبدو صعوبة ترجمة النصوص الإبداعية، فهي تحتاج إلى مترجم مبدع قادر على قهر المسافة بين النص المصدر وترجمته، لأن «النص الإبداعي كما هو معروف ظاهرة جمالية قائمة بذاتها، وعمل إبداعي متكامل، وتوليفة لا يمكن فصل خيط من خيوط نسيجها»[2].

لهذا السبب بالذات تحظى النصوص التي تمتاز بالإبداعية والتميز والسبق في الانتقال والهجرة عبر وساطة الترجمة إلى لغة بل لغات وثقافات أخرى دون أي جواز، فـ «النصوص لا تنتظر الترجمة كي تجبرها على الخروج والانفصال عن الذات، بل إنها تحيا نوعا من الحنين الدائم إلى الاختلاف والغربة، كل نص يتمتع بما هو كذلك بالرغبة في الاستنبات في تربة غير تربته، وتغيير موطنه وتبديل لغته، وربما كانت هاته خاصية الأعمال الكبرى بما هي كذلك، إنها النصوص التي تنتقل بين الثقافات، النصوص التي تكشف فيها اللغة عن تطلعها للخروج عن ذاتها، ونستطيع أن نقول إن الترجمة تستثمر هاته الحركية وهذا التطلع[3].

2 - الترجمة وهجرة النصوص الإبداعية

لقد نشطت عملية هجرة النصوص من وإلى أوروبا، حيث استفادت الآداب الأوروبية من بعض الأجناس الأدبية المعروفة في تاريخ الأدب العربي، مثل أدب الحكاية وقصص الحيوان، وأدب الرحلات...

ففي أدب الحكاية ترجم كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى عدة لغات أوروبية، فلاقى رواجا لا مثيل له في أوروبا؛ لذا أجمع العديد من المتتبعين والمطلعين على أن «ألف ليلة وليلة» يعد من أكثر الكتب تأثيرا في الآداب العالمية، فقد ترجم إلى الألمانية والإيطالية والإسبانية والفرنسية والإنجليزية، وعرف عند الغربيين باسم «الليالي العربية»، فأثار خيالهم مما دفعهم إلى تقليده؛ فإذا كان «بوكاكشيو» من إيطاليا كتب مقلدا «لألف ليلة وليلة»، فإن «تشوسر» من بريطانيا كتب هو الآخر كتاب «رحلات كانتربري» مقلدا بوكاكشيو وناقلا عنه. بالإضافة إلى أن «فولتير» كتب «كانديد» متأثرا بأجواء «ألف ليلة وليلة»[4].

1 - **حميد لحمداني**، الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، ص 12.

2 - **سمير عبد الحميد إبراهيم**، من قضايا ترجمة النص الإبداعي، ضمن علامات في النقد، المجلد 12، الجزء 48، ص 722.

3 - **Abdesslam Benabdelali,** de la traduction, traduit par kamal Taoumi, pp- 96-97.

4 - انظر **عبد الكريم ناصف**، الترجمة: أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية، ضمن مجلة الوحدة، العددان 61-62، ص 63.

أما فيما يخص قصص الحيوان، فلم تكن أقل تأثيرا في الآداب العالمية، حيث كان «لكليلة ودمنة» تأثير خاص وواضح على الآداب الأخرى، إذ ظهرت هناك قصص أبطالها حيوانات، ومكان حدوثها الغابة، منها على سبيل المثال: «خرافات لافونتين» التي ذاع صيتها في الأدب الفرنسي وسحرت القراء ولا تزال إلى يومنا هذا[1].

كما أن أدب الرحلات العربي قد لقي هو الآخر استحسانا في الآداب الأخرى وترك بصمات واضحة؛ ولا أدل على ذلك من رحلات ابن بطوطة التي عرفتها الآداب الأجنبية، ولاسيما الإسبانية والإيطالية، فانعكست لدى «تشوسر» و«جون بنيان» في الأدب الإنجليزي، و«غوته» في الأدب الألماني، و«سرفانتيس» في الأدب الإسباني، بل والأكثر من هذا تؤكد الأبحاث أن «دون كيشوت» إنما هو كتاب رحلات أخذه «سرفانتيس» عن مخطوطة عربية وجدت في إحدى المكتبات العربية التي ظلت في الأندلس بعد رحيل العرب عنها[2]. لذا، «تعد كتب الرحالة بشكل عام وما سجلوه في رحلاتهم من معالم البلدان، وملامح الشعوب نوعا من التفاعل الثقافي الذي تتبدى فيه صورة «الأنا» وصورة الآخر معا، الأنا من خلال الصور الذهنية التي شكلها الآخر أو تصورها وهو في هذه الحالة المستعرب أو الرحالة»[3].

وفي المقابل استفاد العرب أيضا من الآداب الأخرى، حيث يشير عبد الكريم ناصف إلى أنه مع يقظة العرب، تنبه المثقفون والمفكرون منهم إلى البون الشاسع الذي يفصل أمتهم عن الركب الحضاري جراء استمرار تبعيتهم للسلطة العثمانية، وهو ما دفعهم إلى الاحتكاك المباشر مع البلدان الأكثر تقدما[4]، إذ، «بدأت حركة الترجمة تتسع مقدمة للقارئ العربي روائع الأدب العالمي، الكلاسيكية وأمهات الكتب الفكرية والفلسفية»[5]، يتبين – إذا – مدى الوعي بأهمية الانخراط في هذه الحركة، لمحاولة اللحاق بالركب الحضاري؛ لذا، نبه عبد الله العروي إلى مسألة في غاية الأهمية مفادها أنه «لا يعرف العرب اليوم أنفسهم، ولا يمكنهم أن يعرفوها إلا في علاقاتهم بالخارج»[6].

ثم إن ترجمة نص أدبي لا تعني ترجمة بنية، وإنما تعني نقل التأثير الذي تحدثه هذه البنية، ونقل المتعة التي تنبعث منها، ثم نقل مختلف العناصر الخاصة بروح الأديب وثقافته، لذا يرى عباس الجراري أنه مع نقل الترجمة للمؤلفات، فإنها تنقل الأمزجة والعقليات والعبقريات وما يميزها من خصائص ذاتية أصيلة وملامح شخصية وطنية وسمات بارزة متفردة، ويشير أيضا إلى أن الترجمة تقوم بنقل ألوان من الروابط والعلاقات القائمة بين مختلف العواطف والأفكار، وتمكن حركاتها –الهادئة حينا والمتأججة أحيانا كثيرة– من أن تلتقي وتتفاعل، وقد تتيح لها أن تتسرب وتسري من قطر لآخر ومن قارة إلى أخرى، مما يجعل

---

1 – نفسه، ص 63.

2 – نفسه، ص 63–64.

3 – **عزة بدر**، أدب الرحالة والتفاعل الثقافي: بعض كتب الرحالة في وصف مصر والبلاد العربية، ضمن الترجمة وتفاعل الثقافات، سلسلة أبحاث المؤتمرات 15، ص 611.

4 – **عبد الكريم ناصف**، الترجمة أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية، ضمن مجلة الوحدة، العدد 61/ 62، ص 64.

5 – نفسه، ص 64–65.

6 – أورده **سعيد علوش** ضمن كتابه: إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، دراسة مقارنة، الطبعة الأولى، ص 119.

منها (أي الترجمة) دعوة إنسانية تلح على المعرفة والتفاهم، وتؤكد على التوافق وتحث على تقارب الآراء والمشاعر بين جميع شعوب العالم[1].

نستنتج مما سبق أن:

- الترجمة نافذة مهمة لانتقال النصوص الإبداعية، وضمانا لاستمرارها وبقائها وخلودها، إنها تسهم في خلق وعي تثاقفي وحواري من خلال نشر كنوز المعرفة.
- النصوص الأكثر إبداعية لها أهمية خاصة، إذ تمتاز بسرعة الانتقال بين الثقافات وتجاوز الحدود الزمانية والمكانية.
- الأجناس الأدبية تسهم في خلق الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث إن عملية التأثير والتأثر -مثلا- بين الآداب الغربية والأدب العربي أدت إلى ظهور وترسيخ أجناس لم تكن معروفة لدى الطرفين.
- الترجمة الأدبية تعمل على نقل الأمزجة والعقليات والعبقريات وألوان من الروابط والعلاقات القائمة بين مختلف الأحاسيس والأفكار.
- الابتعاد ما أمكن عن الترجمة الحرفية، مع الحرص على ضبط التوازن والتفاعل بين النص المنطلق والنص الهدف، يعد من بين شروط الترجمة الأدبية الحقة.

ترجمة النصوص الإبداعية تحتاج إلى مترجم مبدع قادر على قهر المسافة بين النص المصدر وترجمته.

المصادر والمراجع

أ- العربية

- **إدوين غينتسلر**، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2007، الطبعة الأولى.
- **إيمان سعيد تونسي**، الترجمة المسرحية (واقعها وآفاقها)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2003، المجلد 12، الجزء 48.
- **جان ألكسان**، الترجمة الأدبية والتنمية الثقافية، ضمن مجلة الوحدة، إصدار المجلس القومي للثقافة العربية، السنة السادسة،1989، العددان 61-62.
- **حميد لحمداني**، الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، الإصدار الثاني، الطبعة الأولى 2005.
- **سعيد علوش**، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي 1986، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

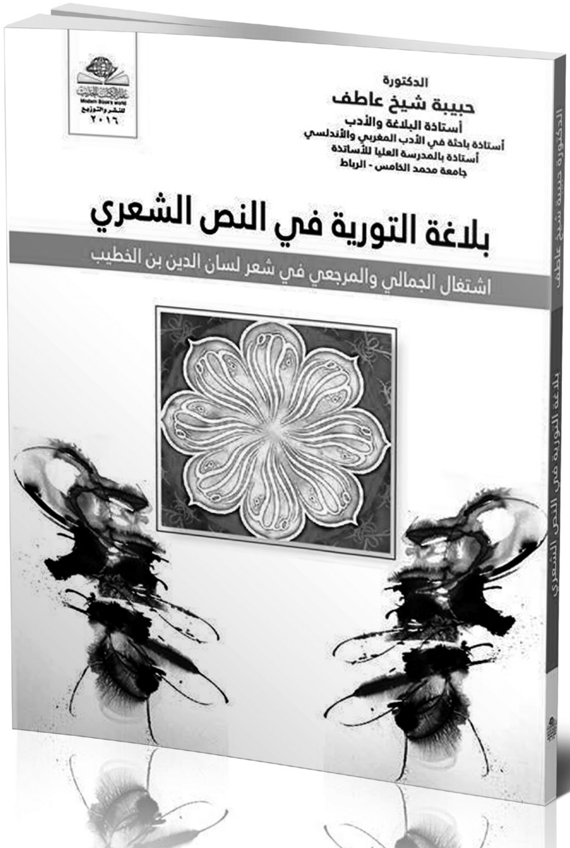
1 - **عباس الجراري**، التواصل بالترجمة وصعوبة نقل النصوص الأدبية، ضمن مجلة المناهل، العدد 14، ص 76-77.

- **سمير عبد الحميد إبراهيم،** من قضايا ترجمة النص الإبداعي، ضمن علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 12، الجزء 48.
- **شراف شناف،** الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية: قراءة انتربولوجية معرفية، ضمن مجلة العربية والترجمة إصدار المنظمة العربية للترجمة، السنة السادسة، شتاء 2015، العدد 20.
- **عباس الجراري،** التواصل بالترجمة وصعوبة نقل النصوص الأدبية، ضمن مجلة المناهل، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، السنة السادسة، 1979، العدد 14.
- **عبد السلام بنعبد العالي،** في الترجمة، سلسلة إبداعات شراع، 1998، العدد 40.
- **عبد العالي بوطيب،** الترجمة الأدبية بين الإبداع والاتباع، ضمن مجلة دفاتر ثقافية، منشورات مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 2013، العدد الثاني.
- **عبد الكريم ناصف،** الترجمة: أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية، ضمن مجلة الوحدة، إصدار المجلس القومي للثقافة العربية، السنة السادسة 1989، العددان 61/ 62.
- **عبدالسلام بنعبدالعالي،** ضيافة الغريب، ترجمة كمال التومي ومراجعة عبالفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-، 2015، الطبعة الأولى.
- **عزة بدر،** أدب الرحالة والتفاعل الثقافي: بعض كتب الرحالة في وصف مصر والبلاد العربية، ضمن الترجمة وتفاعل الثقافات، سلسلة أبحاث المؤتمرات 15، المجلس الأعلى للثقافة، 2004، القاهرة.
- **علي القاسمي،** في إعادة ترجمة الأعمال الأدبية، ضمن كتاب محمد جدير: في ممارسة الترجمة- دار الفرقد، الطبعة الأولى، 1434/ 2013.
- **مرتضى غازي سيد معروف،** ترجمة الإبداع وإشكالية اللغة الوسيطة، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2003، المجلد 12، الجزء 48.

ب- الأجنبية

- **Abdesslam benabdelali,** de la traduction - traduit par kamal Taoumi, introduction revue par abedlfattah kilito, publié dans la collection connaissance philosophique, 2006, 1ère édition.

ترجمة


الدكتورة
حبيبة شيخ عاطف
أستاذة البلاغة والأدب
أستاذة باحثة في الأدب المغربي والأندلسي
أستاذة بالمدرسة العليا للأساتذة
جامعة محمد الخامس - الرباط
بلاغة التورية في النص الشعري
اشتغال الجمالي والمرجعي في شعر لسان الدين بن الخطيب
للنشر والتوزيع
٢٠١٦
الدكتورة حبيبة شيخ عاطف
بلاغة التورية في النص الشعري

في الحاجة إلى أرسطو
تأليف كاترين غوليو[1]

ترجمة وتقديم ادريس جبري[2]

تقديم

يأتي مقال الباحثة كاترين غوليو(Catherine Golliau): «في الحاجة إلى أرسطو»، باعتبارها رئيسة تحرير مجلة Le point الفرنسية الشهيرة، في سياق توطئتها لعدد خاص حول المعلم الأول، وفي الوقت ذاته في إطار تأملها للواقع الإنساني الراهن، وما يعيشه من مأساة، ويعانيه من فظاعات. في ظل هذا الواقع المؤلم الذي يحتكم إلى لغة العنف العابر للقارات، أصبحت الحاجة إلى الحوار، بعقلانية أرسطو وبلاغته، مُلحة لتقويضه من أجل عالم أكثر أمناً وسِلماً.

والحق أنه يتعذر تصور العالم، اليوم كما الغد، دون أرسطو: المعلم الأول للبشرية ومُلهمها الكبير. الكل يَدين لفكره وثقافته وتحليلاته وعطاءاته المختلفة: في الفيزياء والطبيعة والفلسفة والسياسة والأخلاق والبلاغة (أي الشعرية والخطابية)، إلخ. صحيح، تغيرت المعطيات، وتطورت المعارف، وتجددت الأسئلة، لكن ظلت روح أرسطو الإنسانية، وفكره النسقي والعقلاني المرن والمرح يخترقان الزمان والمكان، فكانت الحاجة إليه، وإلى تراثه المعرفي حيوية، رغم أنه يخاطبنا منذ أزيد من أربعة وعشرين قرناً.

ورغم قصر حجم هذا المقال، فإن عُمق الأطروحة التي يُدافع عنها، والكثافة اللغوية التي صِيغ بها، والمغازي المتوخاة منه، والمعلومات المفيدة التي يوفرها، شفيعة بترجمته لقراء العربية، وخاصة المهتمين بتراث أرسطو وملابسات حياته، والباحثين في حيثيات بناء نسقه الفكري والفلسفي والمعرفي العام وامتداداته في الفكر الإنساني.

النص المترجم

أرسطو مدهش، إنه بعيد جداً وقريب جدّا في ذات الوقت. من بين كل الفلاسفة القدامى، ربما هو من كانت حياته هي الأكثر توثيقا؛ ومع ذلك يبقى تقريباً غير معروف. ماذا نعرف عنه؟ النَّزْر القليل: إنه كان تلميذاً للأيقونة أفلاطون، أحد أكبر المفكرين عبر العصور؛ وأنه كان معلماً للإسكندر، الفاتح الأسطوري، وأنه أسس مدرسة مشهورة سميت لاحقاً اللُّوقْيون Le Lycée[3] .

1 – نص مقتطف من مجلة: لُوبوان: Le point؛ عدد خاص، معلمو الفكر، العدد 18، أبريل–ماي2015،»أرسطو أَبُونا جميعاً»، ص 6–7.

2 – أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب، كلية الآداب، بني ملال.

3 – بالنسبة للمتتبعين لتفاصيل فكر أرسطو وحياته، ومنهم الباحث السويدي إيكيمار دورين Ingemar During 1984–1903،

ما عدا ذلك؟ لا شيء، أو تقريباً لا شيء، يمكن أن يُرضي مطلب الصحة عند مؤرخي اليوم. على أية حال، في الوقت الذي يؤكد فيه أركيولوجيون يونان بأنهم اكتشفوا أطلالَ (اللُّوقْيون). يُعيد باحثون النظر حتى في كونه قد مارس التعليم في هذه المؤسسة الرياضية Le gymnase، فمن المحتمل أن تكون مدرسته قد وُجدتْ في مكان آخر...

غامضٌ أمر أرسطو. تُحكى عنه، منذ القدمِ النّوادر الأكثر تنوعاً. يقال بأنه شَغُف بحب امرأة، وأنه لم يُخف ذلك، الشيء الذي جعله، تقريباً، شخصاً فريداً عند اليونانيين[1]؛ كما أنه اضطر لمغادرة مدينته العزيزة أثينا؛ لأنه كتب قصيدة لتأبين صديق ميت[2]؛ وأنه تُوفيّ، ربما بسبب إنهاك[3]، لأنه أفرط في التفكير...

هو الذي تتميز نصوصه بدقة متناهية، والذي، بحبه الاستطلاع في كل شيء، يريد أن يُفكر ويُحلل ويُنظم العالم - كواكبَه وناسه وحيواناته ومفاهيمه ومشاعره - بكثير من الدّقة؛ ها هو قد أصبح موضوع قصص؛ بل شخصية روائية.

ففي سنة 1980، تخيل الإيطالي أمبرطو إيكو[4]، في رواية: اسم الوردة، الصادرة سنة 1980، جزءا ثانيا من كتاب: الشعرية لأرسطو، وجعل منه موضوعَ رغبةٍ قوية إلى درجةٍ أصبح معها مبرِّرا لارتكاب العديد من الجرائم. وفيما بعد، حَوَّلت الأمريكية مارغاريت دُودي Margaret Doody[5] (في منشورات 10/ 18) الفيلسوف الرزين، إلى شيرلوك هولمز Sherlock Holmes[6]، قديمٍ ذي منطق متصلب.

فيرى أن أرسطو لم يبن مؤسسة اللوقيون Lycée؛ بل كان يستغل فضاء للتمارين الرياضية، قريبا من معبد مُهدَى إلى الإله أبولون لسيان Apollon lycien، ومنه جاءت كلمة ليسي (اللُّوقْيون) Lycée، للقاء أتباعه خارج الأكاديمية وتدريسهم ومجادلتهم مشياً حول المعبد. (المترجم)

1 - فأرسطو، على غرار أستاذه أفلاطون وحال المجتمع اليوناني وقتها، كان ينظر إلى المرأة نظرة دونية، شبيهة بوضع العبيد والأطفال والهمج، ممن لا يحق لهم التصويت. (المترجم).

2 - كانت قصيدة رثاء في حق أقدم أصدقائه وأقربهم إليه ويُدعى: Hermias. وهي أحد الأسباب المعتبرة في إبعاده عن أثينا. فقد اعتبر اليونانيون الأصليون الأحرار وقتها هذا الرثاء فقد كان اليونانيون يعتبرون توجيه مثلِ هذه الترانيم للبشر انتهاكاً لحرمة آلهة المدينة. فهي تُوجَّه للآلهة وليس للبربر غير اليونانيين من قبيل صديقه، وكان عبداً مخصياً. وهي تهمة خطيرة وكبيرة، شبيهة بتلك التي ساقت سقراط من قبل إلى شُرب السم، وساقت أرسطو إلى مغادرة مدينته العزيزة أثينا. (المترجم).

3 - يقال إن أرسطو قد توفي بسبب مرض في جهازه الهضمي، بسبب التسمم. وقيل إن سبب وفاته عجزه في فهم ظاهرة فزيائية غريبة ترتبط بتفسير سبب التيارات البحرية، وأسباب تغيرها عشرين مرة في اليوم الواحد، فألقى بنفسه في مياه البحر الهائجة ولقي حتفه بمدينة Chalcis سنة 322 قبل الميلاد. وإلى هذه الاستعارة توحي الباحثة باستعمالها لكلمة إنجليزية «burn out»؛ أي «الاحتراق» العلمي والإرهاق الفكري الذي كان أحد الأسباب في موت أرسطو. (انظر ص 26 من المجلة لوبوان). (المترجم).

4 - من كبار السميائيين والفلاسفة العالميين المعاصرين. له مؤلفات عديدة وشهيرة في هذا الباب. بدأ في كتابة الرواية في سن متقدمة، واستطاعت رواياته أن تنال شهرة عالمية. لعل أشهرها: اسم الوردة. (المترجم).

5 - كاترتن دودي، كاتبة كندية أنجلوفونية. ولها اهتمام خاص بحياة أرسطو. وقد حولته إلى محقق شبيه بالمحقق السري الشهير هولمز. ونشرت في هذا الاتجاه سلسلة من الروايات البوليسية، نذكر منها: أرسطو محققاً، محققون كبار، 1996، وكتاب: أرسطو وأسرار الحياة (2005)، وغيرهما. (المترجم).

6 - شرلوك هولمز (Sherlock Holmes) شخصية خيالية لمحقق من أواخ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ابتكرها الكاتب والطبيب الأسكتلندي سير آرثر كونان دويل، يعرّف هولمز نفسه بأنه «محقق» يتخذ من مدينة لندن مقراً له، ويساعد رجال الشرطة في القبض على المجرمين. (المترجم).

لماذا هذا الافتتان؟ لأن هذا المفكر الأنيق (يقال إنه كان يضع في يده خواتم كثيرة، وهي إشاعة أخرى) كان مُعلّم مَعَان. لأنه جعل من مدرسته مركزا للبحث لا نظير له حيث يمكن لأيٍّ يمتلك قدرات فكرية أن يأتي إليه للتفكير، منهم من يفكر في الشعر والمسرح، ومنهم من يفكر في السياسة أو في البلاغة[1] أو في علم الأخلاق Ethique[2] أو في عِلْم الحيوانات. لقد فكر في كل شيء، وكان مستعداً لمناقشة كل شيء مادام السجال كان يطور المعارف من كل النواحي. لم يكن يهتم إلا قليلا بالرياضيات، خلافا لمعاصريه، فقد كان على ما يبدو مصابا ب»بعِلّة» نادرة نفيسة هي الموسوعية، ذلك ما يشهد به تلاميذه (وهم كثر)، وما تشهد به مؤلفاته كذلك[3]. وهي تراكم من المصنفات، كان تعلى ما يبدو، (ولكن من يعرف؟) رؤوس أقلام من دروس(كتبها تلامذته؟) ومحاضرات، ودراسات...لا شيء جميل فيها يتعلق بأسلوبه رغم أنه اشتهر بمهارة التعبير[4]. فهي موهبة يستحيل مرة أخرى الحكم عليها، بالنظر إلى ضياع نسبة كبيرة من كتاباته، حيث التهمتها الرطوبة أو الفطريات أو التاريخ. ومهما يكن من أمر هذه المناطق المظلمة، وهذه الفراغات، وهذه الأسرار، فالنصوص الناجية جعلته يستحق موقع معلم الفكر المطلق في العالم اللاتيني طيلة قرون. وإذا كانت، الثورة العلمية للقرن 17 قد أعادت النظر في مقاربته للفيزياء[5]، فإنها لم تُنسها ألبتة.

العِشقُ القوي

بالرغم من كل العوائق، بقينَا ندرس أرسطو، ونُكنّ له الإعجاب. وما نزال إلى اليوم نُترجمه، ونعيد التأمل فيه ونستخدمه. فأرسطو هو المفكر الذي تصلح مفاهيمه لتشييد «أهرامات» فلسفية. أرسطو «معلم العارفين» كما قال دانتي[6]، العملاق الآخر. هل كانت المعرفة شغفا هو من القوة بحيث يفسِّر لوحده هذا الحب على مدى قرون؟ هذا ما كنا نريد أن نَفْهَمَه، ونُفْهِمُه هنا. ماذا قدّم لنا أرسطو؟ لماذا كادت مفاهيمه، تقريباً تصير كلام «الإنجيل»؟ لماذا ما نزالنا في حاجة إليه في زمن فيزياء الكم (أو الفيزياء الكوانتية) وعلم الجينوم؟

---

1 – هي فن الكلام والإقناع. وقد نسق أرسطو تقنياتها في كتابه: الخطابية Rhétorique. (يراجع مقال الكاتبة في الموضوع «كيفية استعمال فن الإقناع»، ص62 – 96 من المجلة). والخَطَابِيَّة، هي العلم الذي يحلل الخطاب الإقناعي المؤثر، بعبارات محمد العمري. (المترجم).

2 – وقد اشتقت في اللغة اليونانية، من إيتوس Ethos، أي «العادات». وهي مبحث فلسفي عملي وقيمي، غايته تحديد شروط حياة منسجمة أو عادلة (انظر معجم ملجة لوبوان، ص93.)

3 – لمزيد تَوسُّع يمكن الاستعانة بما ورد في الحوار مع أحد مترجمي أعمال أرسطو ريشار بوديوس، ص8–9، (من مجلة Le point.)

4 – بالنظر إلى أن أغلب مؤلفات أرسطو كانت عبارة عن محاضرات تُلقى على طلبته. وقد تدخّل فيها الناسخون بقدر من تعليقاتهم وتصرفوا فيها؛ ويصعب تحديد أسلوب أرسطو وتعيين طبيعته، مقارنة مع أسلوب أستاذه أفلاطون. (انظر مزيد تفاصيل في ص 8–9 من مجلة Le point..)

5 – تقوم الفيزياء الكمية أو الكوانتية (La physique quantique) على الكوانتا (أصغر كمية ممكنة غير قابلة للتجزيء من الطاقة، درسها الفيزيائيون في بداية القرن 20، وتُمكن من فهم العلاقات على سلم لا متناهي الصغر). (انظر معجم المجلة، ص96).

6 – **دانتي Dante** (1265– 1321). شاعر ورجل سياسة من فلورنسا بإيطاليا. مؤلف الكوميديا الإلهية؛ قصيدة زار فيها العالم الآخر، حيث كبار الفلاسفة اليونانيين، منهم أرسطو الذي كان يسميه: «معلم العارفين». (انظر معجم المجلة، ص 92).

ذهبنا إلى المُحتكِّين عن قرب بأعماله، من قبيل: كارلو ناتالي Carlo Natali[1]، لعله أفضل كاتب لسيرته حتى اليوم؛ وريشارد بوديوس Richard Bodéüs[2]، ميشيل كروبيليي Michel Crubellier[3]، وبيير بيليكران Pierre Pellegrin[4]، وغيرهم، ممن ترجموه مؤخراً. حدثتنا فلورونس ديوبون Florence Dupont[5] عن مسرحه، وكلودين تيرسلين Claudine Tiercelin[6] عن تأثيره في فلسفة اللغة، ولوران جافرو Laurent Jaffro[7] عن الكيفية التي غذّت بها أعماله علمَ الأخلاق المعاصر. وبحثنا في الإسلام والمسيحية واليهودية؛ لقد بحثنا منبهرين، بل مرتعبين أحيانا بسعة هذه الأعمال وتشعبها، وبالقوة الفكرية لهذا العالم الذي يبدو أنه فهم كل شيء تقريباً أربعة قرون قبل الميلاد.

ففي الوقت الذي يكتشف العالم فظاعة الجهل والهمجية[8] المنتشرة في الشرق الأوسط كما في أفريقيا، نحن مقتنعون بأن من الأجدر إعادة قراءة أرسطو لكي يُعاد النظام إلى الفوضى. نفحة عقل في عَالمِ أجلاف.../ .

1 - أستاذ تاريخ الفلسفة القديمة بجامعة البندقية Venezia.. وقد ألف كتباً كثيرةً عن فكر أرسطو، ومنها كتاب بعنوان: حياة أرسطو ومدرسته (2013). (المترجم).

2 - أستاذ الفلسفة القديمة بجامعة مونريال بكندا. وقد أشرف على المجلد الأول للأعمال الكاملة لأرسطو(2014). وله كتب كثيرة عن فكر أرسطو، منها: السياسية والفلسفة عند أرسطو (1991)، أرسطو والعدالة والمدينة(1996) وغيرهما. (المترجم).

3 - أستاذ الفلسفة القديمة بجامعة ليل الثالثة بفرنسا. من مؤلفاته: أرسطو الفيلسوف والمعارف (2002)، بشراكة مع ميشيل كروبيلي. (المترجم).

4 - أستاذ الفلسفة القديمة، ومدير البحث في المركز الوطني للبحث العلمي CNRS. متخصص في أرسطو، خاصة في علم الحيوانات. وهو المشرف على ترجمة أعماله في دار النشر فلاماريون Flammarion وكارنيي Garnier؛ ومن مؤلفاته في هذا الباب: كتاب: تصنيف الحيوانات عند أرسطو (1982). (المترجم).

5 - أستاذة في الأدب اللاتيني بجامعة ديدرو بفرنسا. لها مؤلفات عديدة في مجال المسرح اليوناني واللاتيني القديمين، منها كتابها: أرسطو أو مصاص دماء المسرح الشرقي (2007). (المترجم).

6 - أستاذة فرنسية في الفلسفة بكوليج دو فرونس الشهير. من مؤلفاتها: شارل ساندرس بورس والبرغماتية، (1993) والميتافيزيقا (1995) وغيرهما. (المترجم).

7 - أستاذ فرنسي في الفلسفة الأخلاقية بجامعة السربون، فرنسا. (المترجم).

8 - بالنسبة لليونان القدامى، هو من لا يتكلم اللغة اليونانية. وبالتعدي، كل شخص عامي، جاهل، عنيف؛ فهو بربري وهمجي. (انظر معجم المجلة، ص91).

نحو نظرية للمؤسسة الأدبية[1]

جاك ديبوا[2]

ترجمة إدريس الخضراوي[3]

في خضمّ التأمل في الموضوع الأدبي الذي تطور في فرنسا منذ ما بعد الحرب، يمكن أن نرسم خطا للتفكير باتجاه فهم مؤسساتي للأدب الحديث. لن نتناول هنا سوى اللحظات الأكثر أهمية في هذا التطور من خلال ثلاثة أعمال نظرية يكتسب الخيط الناظم بينها دلالة خاصة. يتعلق الأمر ب- ماهو الأدب؟ لسارتر، ودرجة الصفر للكتابة لرولان بارت وأعمال بيير بورديو التي تكرّست للحقل الثقافي. هؤلاء الكتاب الذين هم في قطيعة مع الفلسفات المثالية للفن، يتناولون الأدبي كمنتوج تاريخي لمجتمع، ويفهمونه داخل العلاقات الطبقية. كل النقاد الثلاثة يصدرون عن تحليل للأدب كشكل مؤسسي خاص بالمرحلة البرجوازية، بمعنى أنه يؤرّخ لغد الثورة الفرنسية. هل يعني هذا، بالنسبة لهؤلاء النقاد، أن النشاط الأدبي الذي إبّان المراحل السابقة، ذلك الذي بلغ أوجه مثلا في القرن السابع عشر والذي يمكن أن يُحدّدَ انطلاقا من مفهوم الآداب أو الآداب الجميلة، لم تكن له أي سمة مؤسسية؟ بالتأكيد هذه الحالة ليست كذلك. بالإضافة لما سبق، يمكن أن نُسجّلَ أن أدب العصر الوسيط تطور تبعا لنسق محدد من المعايير، وأن القرن السابع عشر نظّم بشكل مستديم مجال الآداب وفق نموذج أكثر تلاؤما مع ضرورات الحياة الاجتماعية. لكن إذا كان من المسموح به، الحديث بشكل خاص عن المؤسسة- بالمعنى الدقيق والمحدد للمصطلح- انطلاقا من القرن التاسع عشر، فلأنه ابتداء من هذه المرحلة، ارتاد مجال الممارسات الأدبية، داخل نظام الإنتاج البرجوازي، أفقَ استقلال وتبنين غير مسبوقين. فمنذ هذه اللحظة، سيكون بمكنة الوعي بالأدب كوجود مستقل وكعالم مكرّس ومعترف به، أن يتطور في الوقت نفسه الذي يتم فيه إرساء محافل الشرعية وسنن خاص. إن دينامية هذه الاستقلالية هي من دون أدنى شك ظاهرة معقدة، ولكن فيها يتجلى بشكل خاص أثر هذا التقسيم للعمل الذي يعتبر مكونا أساسيا في نظام الإنتاج الرأسمالي. وهذا كذلك ما أكدته مختلف التحليلات.

إلى تحليل سارتر، يوجه النقد بدون شك للمبالغة في تقدير حرية الكاتب، بإسناده إلى هذا الأخير

---

1 – هذا النص يمثل ترجمة الفصل الأول من كتاب:
Dubois, Jacques. L'institution de la littérature. Collection Espace Nord Références, (Bruxelles: Editions Labor, 2005).

2 – أستاذ بجامعة لييج، علّم الأدب الفرنسي للقرن التاسع عشر والقرن العشرين، كما علّم سوسيولوجيا المؤسسات الثقافية. وله العديد من المؤلفات.

3 – أستاذ الأدب الحديث، الكلية المتعددة التخصصات، آسفي، المغرب.

توجها متحررا من الفعل الذي يمارسه في الحقل الاجتماعي، ولتكريس صورة مثالية عن الأدب. والحال أنه يتعين إثارة الانتباه في كتاب ماهو الأدب؟ إلى مقطع نصي رغم أنه ظل غير مستثمر في المنظور الذي يفتحه، فإنه يستبق بدرجة عالية الإشكالية الأكثر راهنية، ويحدّد تيمة لم تصبح مألوفة إلا بعد خمس وعشرين سنة. هكذا يعيد سارتر رسم تحول شامل للوضع الاعتباري للأدب:«... في القرن التاسع عشر، شرع الأدب في التخلص من الإيديولوجية الدينية كما رفض التبعية للإيديولوجية البورجوازية. لقد قدم الأدب نفسه كممارسة مستقلة من حيث المبدأ عن كل عينة إيديولوجية، وبهذا حافظ على وضع مجرد خاص. فالأدب لم يفهم كذلك أنه هو نفسه الإيديولوجيا، فهو يستنفد الجهد في الإفصاح عن استقلاله الذي لن يعترف له به أحد». (1948: 164) تنطوي هذه الملاحظة على هدف مزدوج. فهي تربط بشكل محكم، ووفق تمفصل شديد بين الاستقلال والإيديولوجيا. وتكشف عن تحول أساس في علاقة الأدبي بالإيديولوجي لكي تستخلص منه المعنى نفسه لاستقلال مجال الآداب، وبالنهاية ظهور الأدب كنشاط ممأسس. بالمجمل، عندما يتشكل الأدب على شكل نشاط اجتماعي نوعي، فلكي يعيد لشكله الجمالي طبيعة دوره الإيديولوجي. يتعلق الأمر هنا إذن بقطيعة حاسمة.

قبل الوصول إلى هذه النقطة، كان سارتر قد استعاد كاتب القرن السابع عشر: مشدودا لسلطتين، دينية وملكية، وفي خدمة نظام وإيديولوجية، ومشغولا أساسا بالاستجابة لمطلب نخبة (ملك، حاشية، نبالة) تربطه بها علاقة محكمة، وتشارك بشكل فعال في العمل الذي يقوم به. كما استعاد فيما بعد كتاب القرن الثامن عشر الذين، إما أن يصيروا دعاة لـ «إيديولوجية في اندثار» أو (وفي الغالب) أن يخدموا تطلعات الطبقة الصاعدة التي هي البرجوازية فيمدّوها بالأفكار والقيم. محاصرين بين قوتين، هؤلاء الكتاب يعيشون تناقضاتهم بفرح لأنه يكفيهم المطالبة بحرية الفكر والتعبير لكي يفتحوا مسارات جديدة بنفس القدر للمجتمع والأدب، ويشاركون من خلال الكتابة في تحرّر الإنسان، إنسان مجرد وكوني. وإذا كانت المرحلتان ترسمان وضعيات يمكن القول عنها أنها متعارضة، فإنهما تفسران إذن ديمومة الوضع الاعتباري للكاتب، وعليه فالأديب مُسخّر لخدمة إيديولوجية حيث الوظيفة مباشرة جدا، مسننة بدقة أكثر في الحالة الأولى، ومتحرّرة أكثر من القيود في الحالة الثانية. في هذا الصدد، ستتغير الأشياء كثيرا بعد الثورة.

يصف سارتر صعود البرجوازية باعتباره وصول طبقة نفعية إلى السلطة، يشغلها بشكل أساس إنتاج الخيرات المادية، والمردودية والوسائل الضرورية لتحقيق هذه الأهداف. البرجوازي يطالب بفن بمهارة عالية، فن لا يضع الأشياء موضع تساؤل، ولا يقلق، فن جدي يقدم بيانا للملكية البرجوازية، باختصار «فن متوسط المستوى». بعض الكتاب، خاصة من هم أقلّ مستوى أو الأكثر خنوعا، يتقاسمون وجهة النظر هاته ويمرّرونها في صمت، من إميل أوجيبي(Emile Augier) إلى جورج أوني(Georges Ohnet).

أغلب الكتاب إذن يشددون على هذا التناقض العميق الذي يضع الإيديولوجية البرجوازية ضدّ متطلبات الأدب. هؤلاء سيعيشون عملهم في قطيعة وفي إنكار في مقابل الطبقة التي ينتمون إليها، وسينفردون بموقف الرفض. الفنان يعيش من دون التفات من الطبقة التي استبدلته، البرجوازي يقرأ، حالما يقرأ، أعمال كاتب من دون أن يمحضه القيمة التي يستحقها. هذا يعود إلى اللحظة التي استقل فيها الأدب. ولنسجل كذلك بأنه، بالنسبة لسارتر، القطيعة لن يتم تمثلها إلا حوالي1850 بعد الرومانسية التي

ستبدو له كالمحاولة الأنسب لتفادي المواجهة المفتوحة. لنلاحظ الآن كيف يصف سارتر هذه اللحظة التي استقل فيها الأدب: «إن الأدب ببقائه مستغرقا في اكتشافه لاستقلاله، كان هو نفسه موضوع نفسه. ومرّت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه، فأخذ يجرّب أدواته، ويصوغ قواعد فنية جديدة، وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والرواية والشعر الحر والنقد اللغوي. فلو أن الأدب كان قد اكتشف مضمونا خاصا له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون. ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور مفترض، لكان عليهم أن يوفقوا بين فنهم وما يمكن أن تتفتّح له العقول من حولهم. وذلك مما يتحكم في فنهم على حساب المطالب الخارجية عنه، لا على حساب جوهره الخاص به. ولو أن الكتاب نحوا ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر، بل وبإقامة الحجة، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم، ولبدا الأدب، والحالة هذه، مستهدفا للوقوع في خطر الاستلاب» (1948: 165–166). لنترك جانبا كل ما يضفيه التحليل هنا من قصدية لصورة الكاتب التي قد تبدو اليوم جد مجردة. فالأساس هو أن سارتر أبصر على نحو جيد، من جهة، أن المجال الأدبي ينطوي على ذاته مستفيدا من قطيعة في النظام الرمزي، ومن جهة أخرى، بأن الكاتب الحداثي يشارك في شرط جديد بالكتابة لنظرائه، أي تحديدا لكل من هم مثله مشغولون بالشيء الأدبي. إنه بسبب هذه الاستقصاءات أمكن لفكرة عن المؤسسة أن تتبلور في الحاضر، حتى وإن كان ذلك بشكل ما يزال يشوبه الغموض. «كان الكاتب، إذن، ينتمي في حاضره إلى جمهور من المتخصصين، وقد وقع– فيما يتعلق بماضيه، عقدا مع عظماء الموتى، واصطنع لمستقبله أسطورة المجد، فلم يهمل شيئا في أمر انتزاع نفسه رمزيا من طبقته. فهو في الهواء غريب عن عصره مستوحش، مستحق للعنة. وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة: هي التحاقه بمجتمع رمزي، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم».(1969) في الواقع، إذا كان الكاتب الجديد يظهر بمظهر المتحرر من كل قيد، فلأن ذلك أيضا في الحدود التي يكسو فيها الفن برداء المقدس. سيكشف لنا بورديو فيما بعد كيف، أن الأدب انطلاقا من الرومانسية سيحيط نفسه بخطاب ذي إيحاءات دينية. ولكن، لسبب آخر، هذا الأدب نفسه سيكرس كل الجهاز المنظم الضروري لمؤسسته، وسيتم هذا بطريقة ملموسة شيئا فشيئا. في نفس الوقت، المطالبة باستهلاك خالص ارتبطت بإضفاء القداسة الجديدة. ففي حوالي 1850، تخلصت الآداب نهائيا من وظيفتها النضالية، فهي تنشر إيديولوجية غير المنتج لمجتمع «يتحلق حول راية الإنتاج». حول هذه النقطة، من الأفضل تنسيب التقابل الذي وضعه سارتر بين إنتاجية البرجوازي ولا إنتاجية الفنان. لأن هذا التقابل لا أصل له سوى الإيديولوجية البرجوازية نفسها. في النهاية، فاللاإنتاجية، هي كذلك قيمة أفرزتها البرجوازية. فهي تعود، بالنسبة للطبقة التي تدير الإنتاج، إلى مثال للرفاهية، لحياة مرحة وجمالية، وبواسطة هذا المثال تكرّس هذه الطبقة جهدها لآداب راقية، وبفضله تجد ممارسات الحياة المادية والنفعية ما يؤكدها ويرفع من شأنها. لهذا السبب، عندما تدرك وتعاش الممارسة الأدبية على أنها غير وظيفية، فلأن ذلك، إلى حد ما، بموافقة البرجوازي: هذا الأخير يكتشف من خلالها بعض من ميولاته تلك، وقد يذهب به الأمر حد أن يفوض للفنان التعبير بالملموس عن أسطورته حول اللاإنتاجية.

في «درجة الصفر للكتابة» الصادر سنة 1953، يوسّع بارث على طريقته التحليل السّارتري. إن إشكالية المؤسسة عند بارث تنقل بشكل ملحوظ إلى حقل ضيق لنوع خاص من استعمال اللغة، وتسنين

العلامات في النص الأدبي. يكتب بارث: «هذا النظام المقدس للعلامات المكتوبة يطرح الأدب وكأنه مؤسّسة، كما أنه ينزع إلى تجريده من التاريخ لأن أي حرم لا يتأسس بدون فكرة الخلود. إلا أنه في الموضع الذي يرفض فيه التاريخ نجده يؤثر بوضوح أكثر. يكون ممكنا، إذن، أن نرسم تاريخ لإشارات الأدب، كما يمكننا أن نؤمل بأن هذا التاريخ الشكلي سيظهر بطريقته الخاصة التي لا تقلّ وضوحا، علاقته بالتاريخ العميق».(1953:8). هذا النظام للعلامات، الذي به يظهر الكاتب الحداثي والبرجوازي انتماءه للأدب المأسس، الذي به يشير إلى قناعه، الذي به يعطي قيمة لعمله، هو ما يسميه بارث الكتابة، L'écriture والحال، إن ما يهم الإشارة إليه، بالنسبة لبارث أيضا، هو أن هذا الإرساء لأدب يتصل بإشكالية جديدة حول الشكل، وكذلك لتشتت اللغة الأدبية المشتركة إلى عدد من الكتابات التي أخذت في الظهور مع صعود البرجوازية للمشهد السياسي. في الحقيقة، نجد مرة أخرى، تقريبا، التقسيم التاريخي الذي اقترحه سارتر سابقا، ولكنه مقدم بشكل آخر. إن بارث يعزل في البداية مرحلة ما قبل كلاسيكية حيث الإشكالية الأساسية كانت بالنسبة للكتاب هي اللغة، لغة في طريق التوحيد. بعد 1650، سيعمل، نحاة وأكاديميون بتوجيه من السلطة السياسية، على إعداد لغة مصفّاة، ممعيرة، معطاة كلغة متعالية عن الشروط الاجتماعية، وقيمتها تكمن في ذاتها. من هنا، سيكون في متناول الكتاب كتابة مشتركة، كتابة أداتية بها تتحدد أهمية الممارسة الفكرية.(ص37) بالنسبة لهؤلاء، قضية الشكل لا تطرح إلا بشكل ثانوي على المستوى البلاغي والتزييني. بهذه الطريقة «عاش» الكاتب البرجوازي القرن الثامن عشر بنوع من الاحتفاء باللسان، منظورا إليه كانتفاء خالص. ليس ثمة، يسجل بارث، سوى اختلاف دقيق بين كتابة فينلون وكتابة ميريمي. معنى هذا أن الثورة لم تغير شيئا كبيرا في الوضع، بما أن الكتابة الموحدة من قبل القرن السابع عشر كانت قد أصبحت في تلك المرحلة العنصر المكون، والحامل للإيديولوجية البرجوازية. فالرومانسية التي انشغلت أكثر بالشكل، لم تنهض سوى باسترداد الكتابة الكلاسيكية كقيمة للغة، بتضخيم الأسطورة الأدبية التي ورثها الكاتب، والتي كانت مؤسسة على هذه القيمة.

بالنسبة لبارث، لحظة القطيعة حدثت حوالي 1850، وهي مرحلة انطلقت مع الإمبراطورية الثانية والتي تميزت بثلاث أحداث هامة: تحول الديموغرافية الأوربية، ميلاد الرأسمالية الحديثة، وانقسام المجتمع الفرنسي بشكل حاسم إلى ثلاثة طبقات متناقضة. هذه الظرفية تمثل أثرها في خلخلة البرجوازية على مستوى أسطورتها الكونية، وبشكل غير مباشر، تخليص الكاتب الفرنسي من الخدمة الإيديولوجية التي يسديها لطبقته، بحصره ضمن حدود «جمهورية الآداب» والتي ضمنها لن يكفّ أبدا عن التساؤل عن الوضع الاعتباري لما يضطلع به، وكذلك عن الوضع الخاص بالأدب: «من الآن فصاعدا فإن هذه الإيديولوجيا نفسها لن تظهر بعد إلا باعتبارها إيديولوجيا من بين إيديولوجيات أخرى ممكنة، وسينفلت الكوني من بين أصابعها ولن تستطيع الاستغناء عنه إلا بإدانة نفسها. من ثم يغدو الكاتب نهبا للالتباس ما دام وعيه يغطي تماما شرطه الاجتماعي. هكذا ولد مأساتي الأدب. عندئذ بدأت الكتابات تتكاثر، وكل واحدة منها: الصّنعية، والشعبوية والمحايدة، والمتحدّث بها، ستطمح، منذ الآن، لأن تكون الفعل البدئي الذي بوساطته يتحمل الكاتب شرطه البرجوازي أو يحتقره. وكل واحدة من هذه الكتابات هي محاولة للإجابة على تلك الإشكالية الأورفوسية للشكل الحديث: أي وجود كتّاب من دون أدب»(ص74).

فيما بعد، سيبين بارث كيف أن الكتّاب الذين يشعرون أن على عاتقهم مسؤولية التقليد، سيحاولون

إنقاذ الكتابة عبر عمل الأسلوب. وستظهر خلال المرحلة الواقعية والطبيعية صوفية الفنان التي ستنتقل بالكتابة من القيمة الاستعمالية إلى القيمة- العمل. والكاتب الجديد البرجوازي وجد نفسه في وضعية تناقض. في اللحظة التي يرى فيها نفسه محروما من الصورة العظيمة التقليدية عن الأدب، التي تشتغل كجسد خفي من المعايير، فإنه مدعو إلى أن يضع أسس نسق كامل يسلم بوجود نظام للأدب، ويحدد، بشكل مؤقت دائما، الأدبية. إن الأمر يتعلق بشكل مؤسسي آخر، وحاسم أكثر فيما يتعلق بما يفترضه من تنظيم ومقتضيات وظيفية. في هذا الصدد، يبدو أن ما تركه بارث، بدون شك، غامضا هو أن الكتابة ليست في النهاية سوى تعبير عن بنية المؤسسة، وبعبارة أخرى، علامتها المائزة للمنتوج. وكما سنرى مع بيير بورديو، فالكتابات المتعددة هي نتيجة كون أدب القرن التاسع عشر يستند منذ تلك اللحظة لسنن من القواعد الجمالية التي هي محددة بجهاز من المحافل تمت إعادة إنتاجه. وفي ذات الوقت تم تحويله عن طريق لعب المدارس الأدبية وصراعاتها. لكن، فضلا عن إثباته وتأثيره في تحليلات أخرى، يتميز التحليل البارثي كذلك بالاحتفاظ بمفهوم المؤسسة ضمن منظور لم يغامر بإفراغه من مضمونه. من المثير، حقا، مطابقة الحقيقة الوحيدة لهذه المؤسسة مع جهاز للقواعد والأدوار، مع معايير صارمة مثيرة للانتباه، مع تنظيم مادي. يذكرنا «درجة الصفر للكتابة» بشكل مفيد، في هذا الصدد، بأنه في ما يخص الأدب، كما هو الشأن بالنسبة لمجالات أخرى، فنظام المؤسسة يمكن أن لا يكون مرئيا بشكل أوضح في الحدود التي لا يفرض فيها إكراهاته إلا بشكل رمزي.

إن ما يضعه بارث جانبا، بينما سارتر يؤكد عليه، هو أنه خلال القرن التاسع عشر، اتجه كاتب المؤسسة شيئا فشيئا إلى الكتابة لنظرائه، ولجمهور محدد من المثقفين، وهو الذي قطع الصلة بطبقته الاجتماعية. فمن هؤلاء النظراء تحصّل الكاتب على الاعتراف: إن هؤلاء- الذين هم أيضا منافسوه – هم الذين يقبلون أو يرفضون إنتاجه بوصفه أدبا. هذه النقطة سيبرزها بورديو بشكل واضح عبر اقتراحه أول نظرية نسقية لاستقلال الحقل الفني(الأدبي)، نظرية ترتكز في مواقع مختلفة على مفاهيم ورؤى موروثة عن ماكس فيبر Max Weber.بالنسبة لـ بورديو، هذا الاستقلال يتحقق بطريقة مضطردة في مختلف مجالات الحياة الثقافية والفنية طيلة تاريخ المجتمعات الأوربية، وذلك بتخصيص نظام لعلاقات الإنتاج، لتداول واستهلاك الخيرات الرمزية. بالتأكيد، الاستقلال لا ينجز بنفس الإيقاع في مختلف الدول، وفي كل قطاعات الفن. لكن ما يهم هو أن هذا الفعل يتميز بأخذ مسافة إزاء المحافل (السياسية، الدينية، الأخلاقية) التي تستطيع أن تطالب بوضع قوانين تخص الخيرات الرمزية، وبالمقابل، الإعلان عن شرعية داخل الحقل تكون بمثابة نظام أستطيقي وتشتغل في ارتباط مع المواقع التي يشغلها الفنانون والمثقفون داخل الحقل. يمكن أن نشير من الآن أن بورديو بتحليله الشكل الخاص للمؤسسة من خلال مصطلحي الحقل والنظام، يحددها كبنية من العلاقات الموضوعية والتي بداخلها كل العناصر، وخاصة وضعيات الفاعلين في الحقل، يحدد بعضها البعض. هذا لا يقصي إطلاقا سوى محددات خارجية تفعل بدورها كذلك(على سبيل المثال، كما سنرى فيما بعد، الأصل الاجتماعي للفاعلين) ولكن في هذه الحالة سيعاد تشكيلها وفق منطق الحقل.

بدوره، بورديو يرسم إطارا تاريخيا لفعل الاستقلال. فهو يفترض في البداية بأنه منذ العصر الوسيط كان النشاط الأدبي تابعا للكنيسة والأرستقراطية. فهاتان السلطتان هما اللتان ترسمان للكاتب طريق العمل بناء على متطلبات أخلاقية وإستطيقية. يمكن أن نجد مرّة أخرى هنا مفهوم الخدمة الإيديولوجية. ولكن،

سابقا في فلورنسا القرن الخامس عشر، تم تدشين حراك للتعبير عن شرعية فنية خالصة ستشمل على الأقل عصر النهضة. غير أن الملكية المطلقة المدعومة من قبل الكنيسة أوقفت هذه الحركة لمدة قرنين على الأقل. خلال نهاية هذه المرحلة، ثلاثة أنواع من الظواهر كان لها دخل في تحقيق الاستقلال الاقتصادي والاجتماعي والإيديولوجي لجماعات الكتاب والفنانين: اتساع جمهور من المستهلكين المفترضين متنوع اجتماعيا، والتطور الذي حصل في جسم منتجي الخيرات الرمزية حيث صار نشاطهم حرفة، ثم تعدد المحافل المعنية بالتكريس والنشر والتي أصبحت، تقريبا، متخصصة. ينبغي الاعتراف بأن هذه الظواهر وجدت مع صعود الطبقة البرجوازية. منذ هذه الفترة، في القرن التاسع عشر، مع وصول هذه الطبقة إلى السلطة، مع الثورة الصناعية، ومع، في المجال الفني، الرومانسية، أن بدأ هذا المسار يحدث تأثيراته، بشكل متسارع وكذلك بتثبيت نظام جديد للإنتاج والتوزيع. «تطور صناعة ثقافية حقيقية، يكتب بورديو، وخصوصا العلاقة التي تأسست بين الصحافة اليومية والأدب والتي هيأت المجال للإنتاج على شكل سلسلة من الأعمال المنجزة وفق طرق، تقريبا، صناعية مثل الكتاب المسلسل (أو في مجالات أخرى، كالميلودراما والمسرحية الهزلية) تقاطعَ مع اتساع الجمهور الذي نتج عن تعميم التعليم، هذا التطور بمقدوره أن يسهم في دخول طبقات جديدة (وكذلك النساء) في الاستهلاك الرمزي (مثل قراءة الرواية). إن تطور نظام إنتاج الخيرات الرمزية (وخاصة، الصحافة، موقع الترفيه بالنسبة للمثقفين الهامشيين الذين لا يجدون موقعا لهم في السياسة أو في المهن الليبرالية) ترافق مع سيرورة من الاختلافات التي تجد ما يبررها في تنوع الجمهور الذي تتوجه له بمنتوجها مختلف فئات المنتجين، وشروط إمكانه في طبيعة هذه الخيرات الرمزية، حقيقة ذات وجهين، وجه مرتبط بالسوق باعتبارها سلعة ووجه يحيل على المعنى، حيث القيمة الرمزية الخالصة والقيمة السلعية تظلان نسبيا غير منفصلتين، حتى عندما تأخذ الصلاحية الاقتصادية قيمة أكبر من التكريس الثقافي (الثقافي، الفني والعلمي)»(1971 52:b).

أتاح العصر البرجوازي والصناعي إذن ظهور نظام جديد للأدب: تقسيم العمل، الإنتاج الكبير للخيرات، تطور التعليم، دخول جمهور جديد وغير محدد للاستهلاك الثقافي. لقد أصبح الأدب شأنا خاصا بجماعات الأدباء المستقلين والمتخصصين الذين كرّسوا جهدهم لوضع سنن، وقواعد العمل والاشتغال. فالأدب، بات في الوقت نفسه، موقع انفصال عميق يحدث بين حيز للإنتاج ضيق يمثله الأدب العالم حيث يتشكل في إطاره السنن الأدبي المهيمن، وحيث الاستحقاق، أساسا، تضبطه قواعد إستطيقية، وبين حيز ذي إنتاج واسع حيث القيمة معطاة أكثر للقانون الاقتصادي على الاستجابة لحاجات الجمهور الواسع. ابتداء من هذه اللحظة، اختبرت وضعية الاستقلال في تناقضها وعلى النمط التفاعلي من قبل كتاب الحيز الضيق، وخاصة خلال المرحلة الرومانسية. هؤلاء الكتاب والمثقفون الذي صاروا مستقلين اقتصاديا بفعل توسع السوق وتنوع الجمهور، سيرفضون الاعتراف، من جهة ممارساتهم الإيديولوجية-الاستتيقية، بالامتيازات التي يتحصلون عليها أو يمكن أن يتحصّلوا عليها من هذه الوضعية الجديدة، وسيردون بحدة ب-"إيديولوجيا إبداع حر ونزيه. وبالنسبة لبورديو كذلك «من الأهمية بمكان أن ظهور جمهور غير محدد من «البرجوزازيين» والغزو المفاجئ لمناهج وطرق مستقاة من النظام الاقتصادي، من قبيل الإنتاج الجماعي أو الإشهار التجاري بالنسبة للمنتوجات الثقافية، قد تصادف مع رفض الانتظارات الجمالية للبرجوزازية ومع العمل المنهجي لفصل «المبدع» عنما هو «عمومي»، أي عن «الشعب» و«البرجوازيين»، وذلك بإقامة

تقابل بين المنتجات غير المميزة وغير المثمنة من قبل «عبقرية المبدع» والمنتجات المتبادلة داخليا والمقتصرة على قيمتها (b: 54 1971).

يمكن أن نتساءل في هذا الموقع من التحليل عن عودة تفسير ذي مظهر سيكلوجي مناسب بالنسبة لرد فعل الرومانسيين وكذلك لردود فعل أخرى مرتقبة. من المهم في هذا الصدد المقابلة بين التأويلات الثلاثة المقترحة إلى حد الآن. هذه التأويلات جميعها تؤكد على نفس القطيعة، التي هي كذلك إرساء لنظام جديد للإنتاج الأدبي. كما أنها كلها تموقع تقريبا في نفس اللحظة هذه القطيعة. رغم أنه يمكن أن يتميز بيير بورديو بإدماج أفضل في نموذجه التفسيري للمرحلة الرومانسية (سارتر وبارت يؤكدان على ما بعد 1850). لكن، وفيما يتعلق بكون الكاتب البرجوازي معارضا لطبقته، والمفارقة التي تحدد ذلك، فإن الاقتراحات تختلف. من الواضح أن سارتر يتجه إلى استعادة الخطاب نفسه عن الإيديولوجيا الأدبية (وربما الأكثر رومانسية) عندما يطور أطروحة المعارضة الحرة للفنان اتجاه النزعة المركنتيلية(التجارية) والنفعية البرجوازية. بارث يتجاوز بكثير هذه الوجهة نظر، ولكن، بالاستناد إلى الأزمة الإيديولوجية (البرجوازية التي ترتاب في كونيتها) فإنه يقترح تأويلا يتغيا أن يكون أكثر عمومية. أما أطروحة بورديو فإنها تبدو بالنسبة لنا الأكثر جدلية والأكثر دقة.

يمكن تأويلها بالقول أن فعل الاستقلالية هو الذي جعل الكاتب في وضعية «تفاعلية»، وولد فيه العزم على الاحتجاج ضد المتاجرة بالممارسات الثقافية. إن إرساء حقل أدبي معزول وفي وضعية مواجهة مع مجال للإنتاج حيث تسود قوانين السوق قاد الكتّاب إلى أن يعيشوا عملهم ونشاطهم على طريقة الرفض كترجمة لحالة إقصاء- إقصاء الحقل الاجتماعي العام وإقصاء الدائرة الاقتصادية. نلاحظ أن الأمر يتعلق بنفس وجهة النظر التي نجدها بشكل أكثر وضوحا وأكثر مجادلة عند منظر مثل تيودور أدورنو. ففي نظريته الجمالية يصف أدورنو استقلال الفن على شكل نظام برجوازي كفعل تحرير مرتبط بالتصور البرجوازي للحرية، وفي الوقت نفسه كنتيجة للبنية السوسيو اقتصادية. فهو يلح على الأمر الذي مفاده أن البرجوازية في مرحلة أولى أدرجت الفن في صميم الممارسة الاجتماعية أكثر من أي طبقة مهيمنة سابقا. غير أن هذا التبرجز كان له أثره في إحداث وضعية استقلال لن تجد فيها بعد كيف تعبر عن نفسها سوى في تضاد: «الفن ليس اجتماعيا ليس بسبب شكل إنتاجه الذي تتركز فيه القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج، وليس بالطبيعة الاجتماعية لمحتواه. فهو يغدو اجتماعيا أكثر من خلال الوضع المعارض الذي يتخذه تجاه المجتمع، وهو لا يشغل هذا الموقع إلا بحكم أنه فن مستقل. وبتجليه كشيء نوعي لذاته بدل أن يكون في موقع معارض للمعايير الاجتماعية السائدة وأن يعتبر كشيء مفيد اجتماعيا، فهو ينتقد المجتمع انطلاقا من كونه موجودا». (1974: 299) سنضيف بأن الكاتب يتحمل بشكل أقل أو أكثر، وبحسب الحالات هذا الموقع المعارض الذي هو فيه والذي يعبر عنه بصيغ مختلفة وبأشكال دائمة التجدد. ففي هذا المستوى وحسب، يستطيع أن يقيس عمله الإبداعي.

من أهم الخلاصات التي يمكن التأكيد عليها ها هنا هي أن الأدب كما هو معروف اليوم يتصل بظاهرة محددة نسبيا في تاريخ التشكل الاجتماعي البرجوازي كما يتصل بفعل الاستقلالية الذي فرضه تقسيم العمل في النظام الرأسمالي. هذا المنظور له تأثيرات كبيرة على مستوى فهم الممارسات الأدبية. فهو يترك،

والحالة هاته، غير محسوم مسألة اندراج، واشتغال الحيز المستقل داخل البنية الاجتماعية. معنى ذلك أن هذا الانغلاق للحيز على ذاته لا يمنع هذا الأخير من إقامة علاقات مع السلطات ولا من أن يتدخل في مسار إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. هذا المشكل المتعلق بتمفصل النظامين الأدبي والاجتماعي يحتاج إلى إعادة تقديم وإلى تعميق.

من المثير أن بيير بورديو على سبيل التمثيل، لكي يحدد هذا النظام، يفضل اعتماد مصطلح الحقل. هذا المفهوم أتاح له دون شك التأكيد على السمات الداخلية والتفاعلية الخاصة بـ «الحيز الضيق»، ولكنه حفزه على تحييد وضعية الأديب في مجموع المظهر الاجتماعي. من الغريب أن نسجل، بخلاف ذلك، بأن مفهوم المؤسسة هو إلى حد ما غامض عند هؤلاء المنظرين الثلاثة، أو أنه مستعمل فقط من دون أن يحظى عندهم بوضع حقيقي. ويمكن أن نفسّر هذا الغموض انطلاقا من كون نظريات عديدة وسّعت هذا المفهوم إلى الحد الذي أصبح يغطي مجموع الممارسات والسلوكات الاجتماعية، كما جعلت هذه النظريات هذا المفهوم أكثر عمومية وغموضا إلى حد أن سوسيولوجيا مثل غورفيتش دعا إلى حذفه من مصطلحات نظريته. وفي هذه الحالة، حيث يطبق المفهوم على الأدب، في سياق مقاربتنا النقدية، يمكن أن يجد مفهوم المؤسسة، كما قلنا سابقا، التحيين والملاءمة اللذين افتقدهما. ورغم الحذر الذي يمكن أخذه حيال المدلول الذي الخاص به، فإن مفهوم المؤسسة من شأنه أن يسمح لعلم اجتماع الأدب أن يبني ويحدد على نحو أفضل موضوعه.

تشير القواميس الخاصة بعلم الاجتماع من خلال المؤسسة إلى مجموع من المعايير المطبقة على مجال من الأنشطة الخاصة والمحددة للشرعية التي يعبر عنها من خلال ميثاق أو سنن. ليس لاستقلال الحيز الأدبي من أثر سوي تحقيق هذه الشروط. فالحيز المستقل معياري في جوهره، كما أن اشتغاله الداخلي يدبّر من خلال العلاقات التي يقيمها الفاعلون أو يفترضون إقامتها مع قانون معين: في الحقل الأدبي لا وجود خارج الشرعية التي تقررها المحافل المختلفة. في هذه الحالة، هذه المقاربة للمفهوم لن تفيدنا في شيء. فبوصفها منتوجا نوعيا لسوسيولوجيا تجريدية، هذه المقاربة لا توفر إطلاقا الأدوات الملائمة لدراسة وضعية تاريخية محددة. وعلى الخصوص فهي تتجاهل الأخذ بعين الاعتبار ما يشكل الأساس المادي للمؤسسة والذي يعبّر عنه في الأصل في جهاز أو تنظيم. كما تقصي التأثير الذي تمارسه المؤسسة على إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية وعلى الوظيفة التي تنهض بها داخل هذه العلاقات.

يتعيّن إذن تجنب الانطلاق من تحديد جامد للمؤسسات، ولهذا من الأفضل النظر في الكيفية التي تشتغل بها هذه المؤسسات في البنية الاجتماعية، والموقع الذي تشغله، وكيف تتمفصل داخل هذه البنية مع مؤسسات أخرى. على هذا النحو سنبدأ بالإشارة بشكل عام إلى أن المؤسسات، في مقابل شكل وعلاقات الإنتاج، تشكل النمط الآخر الأكبر لبنية الحقل الاجتماعي، فهي تهيمن على وتنظم كل مجال البنيات الفوقية. لنسجل كذلك بأن بعض هذه المؤسسات تمتلك فترة وجود أطول من تلك التي تمتلكها أنماط الإنتاج.

إن المساهمة الأساسية التي تضطلع بها المؤسسة الأدبية لا يمكن الحكم عليها من جانب واحد، ولا بناء على خطاطة بسيطة. فالمؤسسات تتجلى حقيقة على مستويات عديدة، وفي العلاقة بين هذه المستويات:

1 – في شكلها الظاهري، تبدو المؤسسات بالنسبة لنا من الناحية الوظيفية كنمط هائل للتنظيم تؤمّن الحفاظ على أفراد مجموعة معينة، وتدمجهم في نظام الإنتاج، كما تجيب عن «حاجاتهم». فكل مؤسسة تغطي مجالا محددا من الأنشطة والممارسات، وتنظمه [المجال] على نمط خاص. مثل هذه المؤسسة تدمج في القطاع المدرسي جزءا كاملا من الممارسات التربوية، كما تدمج مؤسسة أخرى جزءا كاملا من الممارسات الصحية في النظام الطبي والاستشفائي. وهذا العمل ليس ممكنا، بشكل عام، إلا عندما تتوفر المؤسسة على أساس مادي يسمح لها بالاستمرارية وبالفعل، ولكن كذلك بأن تقدم عن نفسها صورة ملموسة لا يمكن الشك فيها. ويتكون هذا الأساس المادي من عدد من الأفراد، ومن إدارة وتجهيزات وميزانيات وعدد من الممارسات الملموسة.
ومن الأهم بمكان أن نسجل بأن المؤسسة بوصفها تنظيما، تستطيع أن تمارس رقابة متفاوتة على الممارسات التي تضعها، كما أنها لا تشمل هذه الممارسات إلا في الحدود التي تفرض عليها نسق عملها الذي هو في الوقت نفسه نسق للسلطة ونسق إيديولوجي.

2 – غير أن الفعالية المميزة لكل مؤسسة تمثل أساس تأثير عام وعميق، يتمثل في ضمان التنشئة الاجتماعية للأفراد عبر فرض أنظمة للمعايير والقيم. والحال أن هذا التأثير هو تأثير موجّه، فهو يسير في اتجاه إعادة إنتاج علاقات الهيمنة، كما يحدث تعديلا في الانتماء الطبقي للفاعلين. فهذا التأثير يفترض بالتساوي فعلا تربويا هو من صميم كل مؤسسة.
في هذا المستوى إذن، تبدو المؤسسات كمواقع للهيمنة والتبعية الإيديولوجية. وهذا لا ينتج فقط عن الخطابات التي تقوم ببثها ولا عن السنن التي تطبقها أو تعمل على فرض تطبيقها. إن السمة الفرضية للمؤسسات، موجودة مسبقا في طريقتها في تقطيع واقع الممارسات الاجتماعية، وفي كيفية وضعها، في مجال المشروعية، لشروط إمكان وتنفيذ تلك الممارسات.

3 – إذا ما أدرجنا الإيديولوجيا في مفهوم المؤسسة، فإننا ندرج فيها، بدون شك وفي نفس الوقت، السلطة. فعندما يسائل ألتوسير سلطة الدولة في مجتمعاتنا، فهو يشير إلى أن هذه السلطة بوصفها قدرة على التنفيذ في خدمة الطبقات المهيمنة، تمارس الإرغام بناء على نمطين من الأجهزة، الأولى زجرية، والثانية إيديولوجية. والحال أن الأجهزة الإيديولوجية للدولة التي تبدأ من الدين والنظام التعليمي لتشمل الأجهزة الثقافية (ومنها الأدب) ترتدّ في كليتها إلى ما نعرّفه هنا بشكل مميز، بوصفه مؤسسة. نلاحظ كذلك أن المؤسسات، حيث الدولة تنبثق منها، هي مؤسسات من خلالها تمارس سلطة هذه الدولة عبر فرض إيديولوجيا. وللتذكير، بالنسبة لألتوسير، فإنه لا وجود لطبقة تستطيع أن تضمن هيمنتها دون أن تمارس ذلك في ومن خلال الأجهزة الإيديولوجية، ولكن كذلك فخضوع الأفراد للإيديولوجية المهيمنة يمرّ عبر هيمنة جهاز على باقي الأجهزة الأخرى: هكذا فالسياسة الثقافية للبرجوازية الحاكمة ارتكزت على أن تجعل من جهاز المدرسة الجهاز المهيمن فيما يتعلّق بالسيطرة الإيديولوجية.

انطلاقا من هذا النموذج، وأخذا بالاعتبار تمفصل هذه المستويات الثلاث، نستخلص إذن بأن الأدب مؤسسة، وهو في الوقت نفسه كنظام مستقل، ونظام للتنشئة الاجتماعية وكجهاز إيديولوجي. ونلاحظ بأن هذا المفهوم للأدب أقلّ تقبّلا حتى في الكتابات التي لا تغلب عليها النزعة المثالية. وكمثال على ذلك،

ففي مقالة حديثة يبيّن برنتر بينو (1977) بذكاء الوضع المزدوج والمتناقض للذات الواقعة خلف الإبداع الأدبي، فهي ذات كاتب من جهة ممارستها للكتابة، وذات مؤلّف عندما تدخل في دائرة التبادل الاجتماعي والاقتصادي. والحال أن ما يبدو دالا هو أن بينو لكي يعيد الاعتبار للشروط التي يجوز من خلالها الكاتب الوضع الاعتباري بوصفه مؤلفا، لم يجد بدّا من الاستناد إلى عناصر مشتتة وغير منظمة (السوق، التمثيل الاجتماعي، الوظيفة)، هنا حيث كان للمؤسسة أن تقدم له الإطار المحكم والملائم لتفسير هذا الانتقال. لهذا الانتقال المتميز أسباب متعددة. وأكثر هذه الأسباب تأثيرا يكمن دون شك في هذه الازدواجية التي يحددها بيرنار بينو نفسه: الممارسة الأدبية بوصفها عملا ذهنيا وعملا حميميا للقراءة والكتابة تتعارض مع فكرة (ومع حقيقة) جهاز اجتماعي يشرف عليها وينظمها. كما أن إضفاء القداسة على هذه الممارسة يحقق ما تبقّى. وبالإضافة إلى ذلك، يهمنا التذكير بأن المجتمع ينظر إلى العمل الأدبي كعمل غير منتج، إن لم يكن غير مفيد.

يمكن إذن أن نعتبر هذه المعرفة المحدودة التي في إطارها نتناول نظام الآداب كتعبير عن «العجز». في النهاية، ومن دون شك، إذا كان الأدب لم يعدم أن وجد كنظام (سواء فكرنا في جهاز النشر كله، أو في محفل النقد)، فإن هذا النظام لم يكن صلبا ولا متماسكا في كل أجزائه، والمفارقة الأساسية التي تعتريه تؤدي إلى تناوله في إطار حالة غير منظمة نسبيا. هذه المفارقة تعبر عن نفسها بشكل آخر في شدة القوى أو الضغوط ضد مؤسساتية التي ترجّ الحيز الأدبي. ولا يمكن أن نتناول الوجود المؤسساتي للأدب من دون أن نأخذ في الاعتبار، في نفس الوقت، ما يشكل معارضة لسلطته المؤسسة.

من جهة أخرى، فالجسم الاجتماعي في تجلياته وخطاباته وفي توجيهاته، يقبل كذلك أن الأدب يؤدي وظيفة التنشئة الاجتماعية. وكذلك بالنسبة للقيمة التعليمية التي يعزوها للقراءة أو لبعض القراءات الأدبية في إعداد المراهقين- وتحديدا قيمة إعداد أبناء الطبقة البرجوازية. والحال أن الإيديولوجيا المهيمنة لا تستطيع شرعنة هذا الدور وتأثيراته إلا تبعا لمنهجيتها الأصلية التي تفرض إنكار تدخلها في إنتاج النماذج المسربة من خلال التخييلات الأدبية، وحجب كون إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية يمثل رهانها الأخير. وبالإضافة إلى ذلك، في حالة تدريس الأدب، فإن الربط الوظيفي بين هذين الجهازين، المدرسة والأدب، لا يكتمل إلا من خلال حجب، بنفس القدر، كل ما يؤمّن سلطاتها المؤسسة المحترمة. ففي خطاب المدرسة حول النصوص على سبيل المثال، الأدب والتعليم يتم تمثيلهما كما لو أن لا علاقة بينهما. وبالطريقة نفسها فإنه عندما يتم إخفاء الطابع الأدبي عن خطاب المدرسة، فإننا نحترس من إظهار رؤية المدرسة للإنتاجات الأدبية.

هذه النقطة الأخيرة هي التي تسلط عليها الضوء تحليلات رونيه باليبار، وإتيان باليبار وبيير ماشري في كتاب (Les Français fictifs 1974)[1] ففي الخط الذي يتبناه ألتوسير، الأدب يتعيّن هاهنا كجهاز إيديولوجي للدولة. خصوصا أنه يعود كليا إلى جهاز الدولة المهيمن متمثلا في المدرسة. ونستخلص من هذا الكتاب، تعبيرا واضحا عن هذه النقطة: «في البداية نقول إذن، يكتب باليبار وماشري، إن الأدب

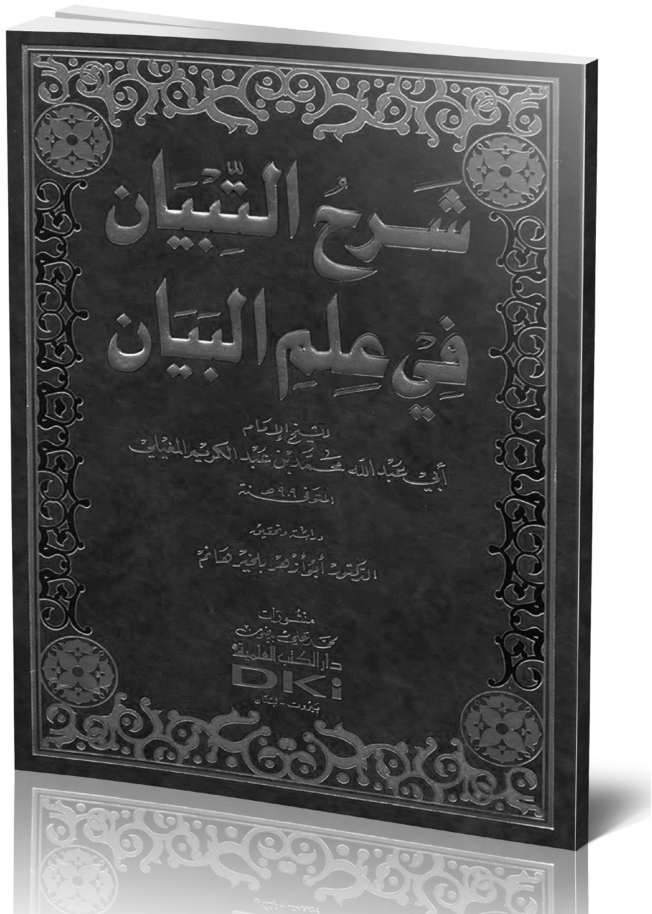
---

1 - يتصدى هذا الكتاب للحفر في أصول الأدب ونشأته سواء تلك التي تمثلها ذات الكاتب، أو تلك التي تتعلق بالصراعات الاجتماعية أو ما يتصل باللغة.

تكون تاريخيا، خلال المرحلة البرجوازية، بوصفه مجموعة أفعال اللغة (أو على الأصح: بوصفه ممارسات لغوية خاصة)، مندرجة كعلامة ضمن نسق عام للتمدرس، حيث تنتج أثار تخييل ضرورية لإعادة إنتاج الإيديولوجية البرجوازية كإيديولوجية مهيمنة. فالأدب يتجلى لنا على هذا النحو خاضعا، بشكل عام، لثلاث حتميات: «لسانية»، «مدرسية»، و»متخيلة»(ص25).

هذه الأطروحة شديدة التماسك، تقوي الأساس الذي نسعى لإعطائه للتحليل المؤسساتي للممارسات الأدبية. فالفضل لا يعود إليها بشكل خاص فيما يتعلق بإدراج هذا الكل الذي يسمى الأدب في شبكة ملموسة من المحددات، وفي إرجاعه، في مرحلة أخيرة، لسلطة الدولة. ونعتقد إذن أنه برد هذا المجموع، كليا، لجهاز المدرسة، فإن مثل هذا التحليل ستكون من نتائجه تجاهل الجهاز الأساس الذي يمأسس الأدب، وعدم فهم الدور الذي يلعبه. ومما لا شك فيه، أن الدور الإيديولوجي اللساني الذي يؤديه الأدب خدمة للمدرسة لا يمكن تجاهله، والأمر نفسه بالنسبة لمحددات المدرسة حول أشكال ومضامين الإبداعات الأدبية. لكنه يبدو لنا متحررا من الضغوط التي تمارس على الممارسات، وأنه يدير نظام الآداب كنظام مستقل من العلاقات.

سواء تم تحليل هذا النظام أم لا كبنية موسّطة، فإن نجاعته كبيرة، وتعبر عن نفسها تاريخيا بأشكال مختلفة. وبشكل خاص، فحضوره يؤثر بقوة في شكل التدخل الإيديولوجي للنصوص الأدبية الحديثة. في هذا الإطار كذلك، يتعين الاحتراس من تبني مفهوم بسيط، يعيد بشكل سطحي إنتاج الأشكال والوظائف. فلا يكفي الاستناد إلى فكرة كون الأدب يعمل على نشر ونقل الخطاطات الإيديولوجية الكبرى وفق نمط خاص، فما يتعين كذلك، وهذا ما ينهض به كذلك. فما يتعين إبرازه كذلك هو أن الأدب في إنتاجاته النموذجية(التي تظهر كذلك أقل محافظة ونمطية) يؤثر من خلال بلورة إيديولوجية مستقلة يعمل على عكسها نفسها في المقام الأول. على هذا الشكل، فالنص الأدبي منظورا إليه من خلال علاقة انعكاسية، يحمل العلامات الدالة على موقع مؤلفه في الحقل المؤسساتي.



شرح التبيان
في علم البيان
للشيخ الإمام
أبي عبد الله محمد بن عبد الكريم المغيلي
المتوفى ٩٠٩
دراسة وتحقيق
الدكتور أبو أزهر بلخير هانم
منشورات
محمد علي بيضون
دار الكتب العلمية
DKi
بيروت - لبنان

هل توجد لغة قانونية؟[1]

أودري لاور

ترجمة حافظ إسماعيلي علوي[2]

يؤول الحديث عن اللغة إلى التساؤل عن مفهوم الكلمات بوصفها أداة التواصل الموجودة في كل بلد. ومن شأن هذه الأداة أن تسمح ببناء الأنظمة الوطنية المتخصصة، وهذا حال الاقتصاد، والطب، والعلوم، بل وحال القانون أيضا. وسيتركز موضوع حديثنا هنا على المجال القانوني، وتحديدا على النظام القانوني الفرنسي.

يمكن تعريف القانون بأنه مجموع القواعد التي تنظم الحياة في المجتمع، وهذه القواعد هي التي تفضي إلى السلطة العامة.

ويقيم القانون، سواء أكان شفويا أم مكتوبا في فرنسا، مع هيمنة تاريخية لصالح المكتوب، -علاقة حميمية مع الكلمات، ومن ثمة مع اللغة؛ إذ بفضل اللغة يتم تسليط الضوء على طرائق التفكير، والقيم، وخاصَّة على القواعد الوطنية المملاة، والمعروفة بوصفِّها معطيات ثقافية قابلة للتحديد. ويجب التذكير أن اللغة، في حد ذاتها، هي مجموع المفردات والجمل المشكّلة لخطاب ما سواء أكان مكتوبا أم شفويا، خطابٍ ينتمي إلى بلد معين وإلى مجال محدد (مثل: القانون والرياضيات...).

ويبقى السؤال المطروح هو معرفة ما إذا كانت هذه العلاقة بين القانون واللغة كافية للقول بوجود لغة قانونية خاصَّة قادرة على تصنيف القانون من وجهة نظر لسانية واصطلاحية؟ وفي حالة وجود لغة قانونية فما عساه يكون مصدرها؟

إن التساؤل عن وجود لغة للقانون هو سؤال جوهري سواء من وجهة نظر تأويل القانون وتطبيقه أو من وجهة نظر ترجمته، لأن كل مفردة تحمل معنى ولها تأثير في النظام القانوني الوطني.

ولمعرفة الوجود الحقيقي للغة القانونية، فسوف نعالج، إذن، صلتها باللغة العادية، وذلك قبل أن نهتم بمجال تطبيقها في النظام القانوني الفرنسي.

اللسانيات القانونية واللغة المتداولة:

---

1 - نشر هذا المقال يوم 12 يوليوز 2012م على موقع:

http://www.village-justice.com/articles/Existe-langage-juridique,12568.html

بعنوان: Existe-t-il un langage juridique ?

2 - أستاذ اللسانيات المشارك بقسم اللغة العربية، جامعة قطر.

من أجل تبليغ أحكام النظام القانوني، يستعمل القانون الفرنسي، شأنه شأن كل القوانين الأخرى عبر العالم، مجموعة كاملة من المفردات التي تتكون منها اللغة؛ إذ يفضل بعض الكتّاب الحديث لأول وهلة عن المعجم القانوني (ف. هوبرت) (F. Houbert) ؛ لأن هذا المعجم، بالنسبة إليهم هو الذي يحيل على لغة القانون الفرنسي المسماة باللسانيات القانونية، فالسؤال هو معرفة من أين أخذت هذه اللسانيات القانونية، وهل هي مماثلة للغة المتداولة؟

ومادام القانون يعدّد القواعد القابلة للتطبيق على كل فرد، فإن فهم الجميع للمصطلحات يبدو عاديا، فتلك المصطلحات، إذن، مشتقة من اللغة اليومية ومماثلة لها. ومع ذلك فإن واقع الحال هو على خلاف ذلك تماما. فإذا كانت بعض المفردات يمكن أن تبدو مألوفة بالنسبة إلى كل شخص، فإن بعضها الآخر يبقى غامضا. ويرجع ذلك إلى العلاقة بين اللغة المستعملة في النظام القانوني واللغة المتداولة. فبالنسبة إلى بعض المؤلفين مثل فروبلوفسكي (Wroblewsky)، فإن اللغة العادية، بما أنها ليست دقيقة بما يكفي لتحديد قواعد السلوك الواجب اتباعها، فإن لغة خاصَّة مشتقة من اللغة المتداولة قد وضعت وجوبا لتسمح للمعايير القانونية بالتطبيق ومن ثمة بالاتباع.

ستفسح هذه الملاحظة المجال لمجموعة من الدراسات الفرنسية حول وثاقة الصلة بين اللغة المتداولة واللسانيات القانونية. إن للغة القانون واللغة العادية، بحسب فردريك هوبرت (Frédéric Houbert)، تاريخا طويلا مشتركا، بمعنى أن كل لغة تستلهم من الأخرى. وقد توطدت هذه العلاقة أكثر اليوم؛ لأن المفردات القانونية توجد في اللغة المتداولة والعكس صحيح، مع وجود فوارق دقيقة بينهما.

وبعيدا عن الانتصار للتيار الفكري الذي لا يرى أي اختلاف بين شكلَي اللغة، فإن فردريك هوبرت (Frédéric Houbert)، شأنه في ذلك شأن جيرار كورنو (Gérard Cornu)، يعتبر أن اللغة القانونية تستلهم اللغة المتداولة إلى حد تشكيل معجم خاص بها. وهكذا سيكون لكل كلمة معنى خاص بها بحسب الوضعيات التي تستعمل فيها. ومن خلال هذا المعجم القانوني تولدت، بحسب هذين الكاتبين، ثنائية بين ألفاظ تنتسب حصريا إلى القانون، وأخرى ترتبط مباشرة باللغة المتداولة.

فأما المفردات ذات الطبيعة القانونية الحصرية فهي الكلمات التي تدرك باعتبارها مستعصية على الفهم بالنسبة إلى غير العارف بالقانون. إنها كلمات تقنية ودقيقة تبعا للسياق الذي تستعمل فيه. وقد ذكر جان بيير غريدل (Jean Pierre Gridel) في كتابه «مدخل إلى القانون وإلى القانون الفرنسي» (دالوز 1994):

«devant des personnes non averties, que la grosse est une expédition particulière de la minute, et l'auditoire se demandera quel est l'établissement psychiatrique le plus adapté à votre cas»[1].

1 – مكن ترجمتها على هذا النحو: «يكفي أن تصرّح أمام العامّة من غير أهل الاختصاص أنّ المنسوخة ليست سوى نظير عقد التنفيذ، وسيتساءل الجمع عن مستشفى الأمراض النفسية الأنسب لحالتك». (كل الهوامش والإحالات في النص من وضعنا).

وسيرا على النهج نفسه، يمكن أن نستشهد بمفهومي «dol»[1] أو «emphythéose»[2] للإشارة إلى الطابع الحصري لبعض الكلمات القانونية؛ فالكلمة الأولى تعبر عن احتيال أحد الطرفين المتعاقدين على الآخر بهدف الحصول على رضاه، فيما تعبر الكلمة الثانية عن إيجار طويل الأمد يمكن أن يصل إلى تسعة وتسعين سنة، يرد على عقار، يمنح للشخص المعني حقا عينيا.

وأما المصطلحات الأخرى التي قلنا عنها إنها ذات «انتماءات مزدوجة» فهي مرتبطة بالكلمات المتداولة، لكنها تشترط أن تؤخذ بعين الاعتبار في السياق الذي تستعمل فيه لإدراك معناها الحقيقي. ووَفقا للسياق، نجد أن بعض المفردات القانونية لها معنى مماثل تبعا للاصطلاح المشترك أو المتداول (مثال: «témoigner» «divorce» «contrat»)[3]، بينما تكون مصطلحات أخرى ذات معان مختلفة تماما مثال: «fruit» «aliments» «meuble»)[4].

يشير مصطلح «meuble»[5] في القانون إلى الأموال المادية وغير المادية التي ترد على الحقوق باستقلال عن محلها المادي، غير أن القانون يعتبرها منقولات (مثال: حصة في شركة).

أما في اللغة العادية، فإن الأثاث هو شيء مادي يستعمل من أجل التأثيث والتزيين، أو من أجل هدف آخر وظيفي.

أما بالنسبة إلى مصطلح «fruit»[6] في اللغة القانونية، فهو مال تنتجه أشياء بشكل دوري ومنتظم دون تغيير جوهرها. ويمكن أن تكون ثمارا طبيعية (أرض، حيوانات)، وثمارا صناعية/ محصول (محصول ناتج عن عمل الإنسان)، أو ثمارا مدنية (عقد، رأسمال). أما في اللغة اليومية فإن الثمرة هي غذاء يشكل جزءا من استهلاكنا اليومي. وأخيرا فإن مصطلح «aliment»[7] يشير في القانون إلى خدمة يتمثل موضوعها عموما في مبلغ مالي يخصص لتأمين الحاجيات الحيوية لإنسان ما وتلبيتها؛ إنسان لم يعد بمقدوره تأمين حاجياته الخاصة بنفسه. وفي اللغة العادية، فإن المواد الغذائية هي ممتلكات استهلاكية سواء أكانت من أصل طبيعي أم صناعي.

وهكذا فإن المصطلحات القانونية ذات «الانتماءات المزدوجة» لا تستطيع أن تؤسس معناها بشكل حصري على اللغة المتداولة والعكس بالعكس. فاستعمال المفردة أو العبارة (سياق استعمالها) هو المهم، وليس شكلها اللساني.

---

1 – «التدليس».

2 – «الكراء الطويل الأمد».

3 – نترجمها على التوالي: «العقد» «الطلاق»، «شهد».

4 – نترجمها على التوالي: (مثل: «أثاث»، «مواد غذائية»، «ثمر»).

5 – «أثاث».

6 – «ثمر».

7 – «مادة غذائية».

ومع ذلك، فإنه لا يمكن إنكار ملاحظة وجود تأثير متبادل، والتفكير في أن اللسانيات القانونية الفرنسية قد وجدت أصلها في اللغة الفرنسية المتداولة قبل أن تتطور بشكل مستقل ومتميز كليا. وبهذا المعنى يرى بعض المؤلفين من أمثال جون لوك بينفوغرني (Jean Luc Penfornis)، وليار (Lerat)، وفردناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)، الذين استلهموا الكتاب الإنجليز أمثال ديبورا كاو (Deborah Cao)، وشارو (Charrow)، أو كراندال (Crandall)، -في المعجم القانوني لغة اختصاص (تسمى أيضا لغة تقنية أو لغة خاصة)؛ ذلك لأنها لغة فريدة وخاصة بالحقل الذي تطبق فيه؛ أي حقل القانون. وقد ذهب فروبلوفسكي (Wroblewsky) إلى أبعد من ذلك عندما تحدث عن اللغة «الاصطناعية» في مقابل اللغة «الطبيعية» التي هي اللغة المتداولة.

وظائف اللغة القانونية:

أن نقول بأن اللغة التي تعبر عن (لغة الاختصاص) لغة تختلف عن اللغة المتداولة لا يكفي مع ذلك لإرساء وجود هذه اللغة باعتبارها لغة خاصة وفريدة للنظام القانوني الفرنسي في مجموعه. وبالفعل، وكما يقترح جورج لغولت (Georges Legault)، فإن هناك لغة خاصة لتحديد القانون الفرنسي، لكن هل تعد عبارة «لغة القانون» عبارة ملائمة إلى حد كبير لكي تتضمن كل الوظائف التي تصوغ النظام القانوني الفرنسي؟ لقد سلّط فريدريك هوبرت (Frédéric Houbert) الضوء على وظائف النظام القانوني الفرنسي، الواجب أخذها بعين الاعتبار: القيم، والمفاهيم الأساسية للقانون، والمجالات المختلفة للقانون (مثال: القانون المدني، القانون الجنائي...)؛ والأدوات القانونية، وكل هذا يفضي إذن، إلى التساؤل عما تشمله لغة القانون في بنية النظام القانوني.

وللإجابة عن هذا السؤال، عالج مجموعة من الكتّاب الموضوع بطرائق قددا. فرام بعضهم، في مرحلة أولى، الإجابة عن هذا السؤال من وجهة نظر دلالية متسائلين عن المصطلح الدقيق الذي يجب استعماله، ومن ثم التحديد الواجب اقتراحه لمعرفة حقل اشتغاله.

وقد استلهم ماري كلود بريمون (Marie Claude Prémont) وجورج لوغلو (Georges Legault) مرجعيتيهما من نظرية دوبورا كاو (Debora Cao). فتبعا لهذه النظرية، فإن اللغة القانونية هي اللغة التي تختص بالقانون وبالسيرورة القانونية بشكل عام. لقد كانت لكاو (Cao) إذن، رؤية شمولية للنظام القانوني في موضوع مفهوم اللغة القانونية. وعلى العكس من ذلك، وبالإحالة على كورزون (Kurzon) أو زيمبنسكي (Ziembinski) مثلا، لاحظ بريمون (Prémont) ولوغلو (Legault) أن الشمولية أقل حضورا فيما يشددان عليه في موضوع الاختلاف بين اللغة القانونية ولغة القانون، حيث يعترفان بوجود اللغتين، وإن كان يجب أن يُنظر إلى لغة القانون بوصفها أداة لصياغة الكتابات القانونية حينما تكون اللغة القانونية لغة يستعملها رجال القانون للحديث عن القانون.

وبالموازاة مع هذه النظرة الدلالية، اهتم مؤلفون آخرون بدراسة الطابع المعياري بهدف تحديد وجود اللغة القانونية في النظام القانوني... وعلاوة على ذلك فقد التزم جورج ليغولت (Georges Légault)، من

بين باحثين آخرين، بالنظر في أعمال هؤلاء المؤلفين. ففضلا عن علم الدلالة فكر ج. ليغولت (G. Légault) في الطابع الوصفي ليبرهن على وجود لغة قانونية. غير أنه استنتج أنه لا شيء يوجد بين القانون المدني (الذي يصف الحقوق) والقانون الجنائي (الذي يحدّد الجرائم)، وأن النظرة الوصفية لا تسمح، نهائيا، بتحديد لغة القانون في النظام القانوني، ومن ثمة وجب تبني مقاربة أخرى هي المقاربة المسماة بالمقاربة المعيارية.

وبما أن نظرية جورج ليغولت (Georges Légault) كونية، فقد أحال على كيسلان (Kelsen)؛ الذي يعتقد أنه لا وجود للغة قانونية إلا حين يكون لها هدف يتمثل في وضع معايير للاحتذاء، وهي معايير موجهة أولا إلى القضاة (الذين يسمونها بالقواعد الواجب اتباعها)، والموجهة ثانيا إلى الأفراد (الحقوق والواجبات الواجب العمل وفقها). ولهذا، فإن اللغة المستعملة هي اللغة القانونية. وهكذا، وكما اقترح لوغلو، فإن هذه النظرة المعيارية للغة القانونية تختزل القانون في بعد ضيق جدا (الإعلان عن قوانين وحظر سلوكات).

وبناء على هذه الملاحظة، تطورت نظرية كتّاب آخرين كأوستين (J.L.Austin). يرى هؤلاء في وجود لغة قانونية طابعا إنجازيا يسمح للأفراد باستعمال الخطاب القانوني ومن ثم الالتزام بتحويله إلى فعل كرها أو طوعا، وهو فعل توجهه مساطر قانونية تعمل هي نفسها على تغذية الخطاب القانوني (انظر حكم معاينة وحكم قيمة). ويبقى القانون الفرنسي غنيا بالأمثلة. كما هي حال الأفعال التنظيمية التي ينص فيها على أن يُحدث الوزير الأول مصلحة أو لجنة، وأن يُقرر اتخاذ إجراء، إلخ.

إن لكل نظرية من هذه النظريات المختلفة المذكورة وجاهتها الخاصَّة، ولكنها تبين بوضوح أنه ينظر إلى اللغة القانونية من زاويا متعددة تبعا للوظائف التي نعزوها إليها (مثال: وصف القانون، وضع المعايير، القيام بأفعال...). فعلى الأقل فإن هذه النظريات لا تُنكر بعض الخصائص الموحدة للغة القانونية في القانون الفرنسي في نظر الناس.

وكما يذكرنا بذلك جان لوك بينفورني (Jean Luc Penfornis)، فإن لكل دولة قانونها الخاص، والمصطلحات القانونية المستعملة لوصف هذا القانون لا يمكن فهمها واستيعابها إلا إذا كان النظام القانوني المعني، بل وحتى اللغة الوطنية المتداولة في حد ذاتها، مفهومين ومستوعبين. بهذا المعنى تكون لغة القانون الفرنسية خاصة بالقانون الفرنسي وهي ممثله اللساني والثقافي في نظر الناس. ولكن، وعلى المستوى الوطني، فإن الطابع الفريد للغة لم يعد موجودا، ففسح بذلك المجال لتعدد اللغات تبعا للوظائف التي يمتلكها النظام القانوني.

تعدد اللغات القانونية

ومنه انبثق اتجاه جديد من الكتّاب الذين لا يعترفون بوجود لغة قانونيّة وحيدة على المستوى الوطني، بل بلغات قانونية عدّة (فروبلوفسكي Wroblewsky، وهوبير Houbert.. مثلا).

تتكون اللغة القانونية تبعا لفروبلوفسكي (Wroblewsky) من ثلاثة «أقسام» فرعية: اللغة التشريعية، واللغة العلمية، واللغة القانونية المشتركة.

ستكون اللغة التشريعية هي اللغة المستعملة لتبليغ قرارات العدالة. واللغة العلمية هي التي ستستعمل في الخطاب القانوني في إطار سوسيولوجي أعم (مثال: التاريخ، النظريات، الفلسفة... في القانون) بينما تحيل اللغة القانونية المشتركة، اعتباطيا، على كل أشكال الخطاب القانوني الأخرى (مثال: الخطابات بين المحامين، وبين المحامين وغير القانونيين).

ولنواصل الحديث عن دراسة ماتيلا (Mattila) في حالة القانون الفرنسي، فقد اعتبر جون لوك بينفورنيس (Jean Luc Penfornis)، وهو بصدد مراجعة دراسة ماتيلا (Mattila) أن مقولات فرعية خاصَّة بكل فرع قانوني موجودة أيضا. هذا حال مصطلح (×ذObligation)[1] مثلا، الذي له معنى مختلف بحسب استعماله في القانون المدني أو القانون التجاري. ففي القانون المدني يكون الوجوب هو الرابط القانوني بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص لتقديم خدمة. أما في القانون التجاري، فهو سند صادر عن شركة مساهمة تقترض رأسمالا مهما عادة ما يكون لمدة طويلة بتفييء الدَّين إلى أقساط متعددة.

ويسري الشيء نفسه بالنسبة إلى مصطلح «الدعوى القضائية» (contentieux) و«المصالح القانونية» (services juridiques) وذلك تبعا إلى القانون المعني في النظام القانوني الفرنسي. بالنسبة إلى ر. دوبوك (R.Dubuc)، فإن «الدعوى» (contentieux)، وخاصّة المصلحة التي تعنى بالنزاعات وبشكل أخص في سياق المحاكم حين يكون بإمكان «المصلحة القانونية» (service juridique) أن توجد في شركة تجارية تعالج الشؤون القانونية ومن ضمنها الدعاوى.

وأخيرا، يؤكد ف. هوبرت (F. Houbert) وكريستين شميت (Christine Schmidt) كذلك أن لغة القانون هي لغة متعددة، لأن المعجم المستعمل في العقود والتأمين مثلا، يختلف عن المعجم المستعمل في المحاكم أو التشريع. وتذكر كريستين شميت (Christine Schmidt) في «مدخل إلى اللغة القانونية الفرنسية 1997» أن الصيغة اللاتينية لا تستعمل إلا في القانون الأمومي (droit matrimonial) الفرنسي، بينما تتجاهلها فروع القانون الفرنسي الأخرى، بل ويتجاهلها أيضا نفس الفرع الذي هو القانون المدني:

«habilitis ad nuptia, hailis ad pacta nuptiala»[2]

للإجابة إذن، عن سؤال وجود لغة قانونية، يمكن اقتراح وجود لغة قانونية تعكس وحدة القانون باعتبارها خصوصية ثقافية للنظام القانوني الذي أنتجها ويغذيها باستمرار. غير أن هذه اللغة تشمل بالموازاة مع ذلك تقسيمات فرعية متعددة أكثر من وجود الوظائف الخاصة في القانون، ولها معجمها الخاص (القانون المدني، القانون التجاري) وهذا ما يدعو إلى افتراض تنوع لغات القانون (القانون المدني والقانون التجاري...).

1 - «الوجوب»

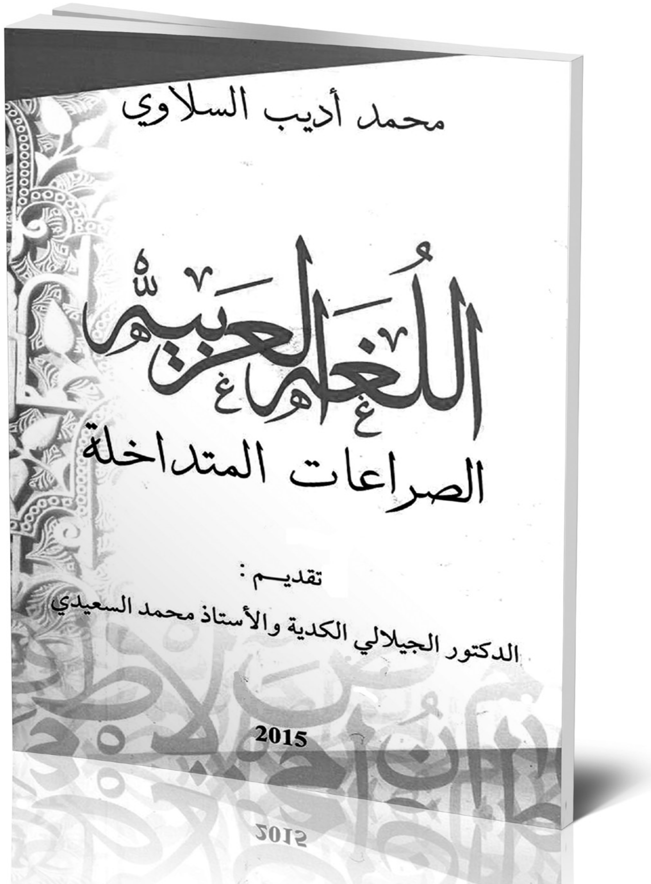
2 - «إن من له القدرة على الزواج، هو قادر أيضا على إبداء موافقته على عقد زواجه».

خاتمة

توجد لغة قانونية كلغة خاصَّة، حتى وإن كانت تجد أصلها في اللغة المتداولة وتستمر في نسج الصلات معها. وتعكس اللغة القانونية خصوصية كل نظام قانوني كما يمكن أن يكون عليه القانون الفرنسي، كما تمثل اللغة القانونية أيضا وظائف متعددة خاصة بالنظام القانوني. وتسلط الضوء على طابعها الموحد في القانون الفرنسي في مواجهة العالم الخارجي، وعلى تعدديته على المستوى الوطني باعتباره أداة خطاب تخص كل وظيفة من وظائف القانون.

المصادر والمراجع

- **Cao D,** (2007), Translating Law, Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- **Cornu G,** (2000), Linguistique juridique, Montchrestien.
- **Cornu G,** (2003), Vocabulaire juridique, PUF.
- **Dubuc R,** (1979), Incidence de la langue juridique sur la langue de la gestion, Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal, vol.24, n°1.
- **Dhuicq B,** (2008), Dictionnaire de l'anglais juridique, Business Management Series.
- **Endicott T,** (2008), Law and language, Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- **Gémar J.C,** (2000), Les enjeux de la traduction juridique. Principes et nuances, Université de Genève, Ecole de traduction et d'interprétation.
- **Guinchard S. & Vincent J,** (2008), Termes juridiques, Dalloz.
- **Houbert F,** (2005), Guide Pratique de la Traduction Juridique, 3° ed., La maison du dictionnaire.
- **Legault G. A,** (1979), Fonctions et structure du langage juridique, Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal, vol. 24, n°1.
- **Martin E., (**2008), Dictionary of law, Oxford.
- **Penfornis J.L,** (...), Enseigner le français juridique, un langage de spécialité. Le droit, ce sont aussi des mots, edition, publisher.
- **Prémont M.C,** (2003), Tropismes du droit, Thémis.
- **Schmidt C,** (1997), Introduction à la langue juridique française, 1° ed, Baden-Baden.
- **Sourioux J.L& Lerat Pierre,** (1995), Le français juridique comme langue spécialisée, Emile Bruyant.
- **Wroblewski J,** (1988), Les langages juridiques: une typologie, Droit et Société, vol 8.
- **Ziembinski V.Z, (1974), Le langage du droit et la langue juridique: les critères de leur discernement, L**e langage du droit, Archives de Philosophie du Droit, tome 19.


محمد أديب السلاوي
اللغة العربية
الصراعات المتداخلة
تقديم :
الدكتور الجيلالي الكدية والأستاذ محمد السعيدي
2015

الصورة والمعرفة المشتركة: عذراء بنطلحة
ببير ألبن دُلانوي

ترجمة حسن بالكراع[1]



من بين الصور الأكثر قوة، إن لم نقل الأكثر تمثيلية للمذابح المرعبة التي أدمت سكان الجزائر منذ سنوات، هذه الصورة التي نشرتها الصحافة الغربية بعيد/ غداة مذبحة بنطلحة في شتنبر 1997. نرى في الصورة امرأة دامعة تواسيها امرأة أخرى قد أطلق عليها الإعلام اسم المنتحبة أو السيدة العذراء (يجدر التأكيد على أل التعريف: لم يشر إلى هذه المرأة كمنتحبة ولكنها أصبحت المنتحبة)

توصل الكل، إثر اكتشافه لهذه الصورة إلى أن المرأة التي تظهر لنا فقدت أبناءها الثمانية أثناء المذبحة. نخبر أيضا أن المصور حسين الذي يعمل لحساب الوكالة الفرنسية للمصورين AFP قد حضر إلى عين المكان صبيحة اليوم الموالي، وأنه أخذ ثلاث صور صورتين لأجسام الضحايا المشوهة ثم هذه الصورة. وتظهر الصورتان الأوليان، في نظره، وهما الأكثر واقعية، الحرب أكثر بشاعة، وتحظيان بالتأكيد باهتمام الصحافة أكثر من الصورة التي اختيرت و جالت العالم مع النجاح الذي نالته. يوضح هذا المثال من جديد، إذا كانت هناك ضرورة لذلك، إلى أي حد تعتبر الصورة غير مستقرة، وأن تفسير القراء غالبا ما يكون بعيدا عن نوايا الكاتب. بالنسبة للمصور حسين فالصورة الأكثر مرجعية هي تلك التي تظهر الدم والضربات، إذ تمثل الحرب أكثر من الصورة التي تظهر ألم امرأة. وبالنسبة للغرب المتشبع بالمسيحية، فإن الأمر يختلف.

ليس المقصود هنا هو مناقشة معرفة التمثيل الأصح للهمجية أو الجروح المميتة للضحايا أو المعاناة المعنوية للناجين، بل تبيان كيف أن معنى من المعاني يفرض نفسه لدى متلقي صورة كهذه، ثم وفق أي إجراء إقرائي أصبحت هذه المرأة الجزائرية المنتمية لقرية بنطلحة في أحد أيام شتنبر 1997 بالنسبة لأوروبا والعالم أجمع، تكنى المنتحبة.

---

1 – مركز تكوين مفتشي التعليم، الرباط.

صورة - تذكار و صورة شهادة.

يعقد جون ماري شيفر مقارنة بين المقتضيات القرائية التي يمارسها المتلقي على الصورة الشهادة وعلى الصورة- التذكار. فعندما يشاهد المرسل إليه صورة تذكارية (صورة عطلة أو عا ئلة مثلا) فهو يوظف، كما يقول شيفر، معرفة جانبية أكثر غنى من الصورة. وهو بهذا يطعم الصورة بكل المعارف التي يدخرها عن الأشخاص والمشاهد الطبيعية المتمثلة. تأتي الصورة لتحيي نسبيا المعارف التي تسبق القراءة.يقول شيفر بأن الصورة التذكارية متواجدة في ذاكرة المتلقي غير أن الصورة الشهادة، الآتية من الخارج هي أغنى من المعرفة التي يتوفر عليها قبل قراءة الصورة.

تعتبر الصورة التي نحن بصدد تحليلها صورة شهادة على المذابح التي ارتكبت في قرى ميتيجا. سوف نوضح بأنها رغم ذلك غير بعيدة عن الصورة التذكار. إن القارئ العادي (الذي يكتشف الصورة في جريدته) لا يتوفر على أية معرفة خاصة بشأن هذه المرأة، بيد أن جيرانها، عند رؤيتهم للصورتين، رأوها وكأنها صورة تذكارية: لقد كان باستطاعتهم معرفة هذه المرأة العظيمة وإعطائها اسما دقيقا، حالتها المدنية، عنوانها. بالنسبة لهؤلاء، فهذا البورتريه يؤجج عددا من الذكريات أو المعارف التي يتوفرون عليها من قبل العائلة والحي والماضي وتاريخ هذه المرأة. فالصورة، بمراعاة مرجعها الفريد هي بالنتيجة جزئيا على الأقل زائدة على المعرفة التي يتوفرون عليها.

هؤلاء القراء قلة، وعلى أية حال ليسوا هم الذين ساهموا في إنجاح هذه الصورة. إن أولئك الذين اشتروها وأذاعوها ونشروها ليسوا من أقرباء المرأة ولا يعرفونها، وعلى الرغم من ذلك وبشكل بديهي، رأوا في هذه المرأة خاصية أو ميزة: إنها العذراء. هذا التعرف لا يمكنه أن يعتمد إلا على معرفة جانبية مشتركة بشكل واسع ومقارنة مع المعرفة التي يوظفها متلقي صورة التذكار على الرغم من اختلاف طبيعة هذه المعرفة لأنها لا تستند إلى المحتوى الإحالي للصورة، ولكن إلى النوع الذي يحيل عليه المرجع نفسه.

إن المنتحبة لا تمثل لا الاسم ولا الصفة المحايثة لها التي كان لنا أن نمنحها لهذه المرأة المتميزة قبل التقاط الصورة الفوتوغرافية. لا وجود لمنتحبة بنطلحة لذاتها. لا تبدأ في الوجود إلا في اللحظة التي نقوم فيها بقراءة الصورة أكثر من النظر إليها.

ما هي تجليات هذه القراءة؟

العمليات الثلاث لقراءة الصورة

عند قراءتنا لهذه الصورة، نقوم بتحويل وبتعرف مزدوج:

- التعرف الإحالي على امرأة فريدة وعلى حزن فريد: تظهر الصورة شخصا معينا في وقت معين وفي ظروف معينة.
- التعرف ألمفاهيمي لرمز ألم امرأة عظيمة: المنتحبة

لكن إذا أقررنا بإمكانية التعرف الثاني، فلأنه يعتمد على الأول: تتداخل عدد من مميزات المرجع مع

مميزات النمط. بالنسبة للمتلقي، تضاف العناصر الواضحة، المستقاة من المرجع، إلى البراديكمات المكونة للنمط: عناصر تنتمي للحركة وللزي وللتشكيل متواجدة في نفس الآن داخل الصورة، تتحول فيها لتكون النمط الجامع للمنتحبة. فلا يهم كثيرا إن كانت هذه المكونات، عن قصد أو غير قصد، موجودة في الصورة؛ ما يهم هو تواجدها المضاف.

لنرى الآن بتركيز ما هي هذه العناصر المتواجدة، وكيف تتمفصل فيما بينها.

- **هيئة المرأة ووضعها** يتعلقان بشكل وجود هذه المرأة، لحظة ما، على أرض الواقع كما صورت؛ لكن في نفس الوقت، تمثل هذه الهيئة والوضعية علامتين، علامتين نقرؤهما على أرض الواقع: تنتمي الحركات وتعابير الحزن والغم والتسلية إلى سنن حركي إن هو ظهر في الصورة فليس أكثر من كونه خارج أيقوني على اعتبار أن الصورة ليست هي التي تمنحه المعنى، الذي يوجد في الحياة اليومية. نستعمل هذا السنن السيكو-اجتماعي ونؤوله يوميا، ولكون الصورة محاكاتية فقط، فهي تعيدها فالفم المفتوح والرأس المنحنية والعيون الشبه مطبقة تثكل علامات الحزن، والغم يسهل التعرف عليها سواء داخل الصورة أو خارجها. نفس الشيء ينطبق على سنن المرأة الذي يمكن فهمه انطلاقا من بعض الإشارات والذي يمكننا أيضا من التعرف عليها كأم منتحبة، لكن الصورة، انطلاقا من شفافيتها المحاكاتية لا تقتصر على إعادة إنتاج هذه العلامات، بل تغيرها وتمنحها دلالة أخرى لكون المرأة والحزن هما مجتمعان هنا معا و ليس فقط علامة المرأة وعلامة الحزن. ترتبط هاته العلامات فيما بينها بمفهوم النمط الجامع للمرأة الباكية التي تنتمي إلى معرفة ضمنية جد متقاسمة في الغرب المسيحي.
- **الكسوة والحجاب** اللذان ترتديهما المرأتان ينتميان، كالحركات والوضعيات، إلى نسق من العلامات ليس خاصا بالصورة ولكنه يتماشى مع سنن سوسيو ثقافي مسجل ضمن واقع جيو سياسي أو إيديولوجي محدد. يفهم اللباس باعتباره علامة تدل على طريقة العيش التقليدي للعالم العربي، لكن هذا اللباس، في القياس الخاص بالصورة، تتغير دلالته بالضبط لأنه يتوفر على معنى تقليدي ولأنه مصاحب لعلامات الأم و الألم. انطلاقا من هذا المعنى، فاللباس لا يمكنه أن يدل على معاصرته الحدث الذي يتموقع فيه، لكنه يحمل قيمة فنية دلالية للا زمان. إنه يمكن من معرفة هذه المرأة كمنتحبة لأنها يمكن أن تنتمي إلى عصر إحالي آخر حيث ستأخذ دلالة مستقلة: عصر المسيح أو القرن الخامس عشر لميكائيل آنجلو.
- النسق الثالث من العلامات الذي انبنى عليه تفسير هذه الصورة هو **السنن التشكيلي**. فهي معبرة أيضا (و بالخصوص) بفضل تركيبها: التأطير وتموقع الشخصيات وتكامل لوني الكسوتين (البني والأزرق)؛ وخصوصا الضوء الذي يمنح اللباس مادية وكثافة نحتية لا تمنعنا من الإشارة لفن Michel Ange نحاتا وكذلك لفن الرسامين الذين برعوا في رسم طيات الألبسة و جعلوا منها خاصية تشكيلية مميزة لهاته السيدات العذراوات. بتعبير آخر، فإن تركيب هذه الصورة يجعلها تشبه صورا أخرى تنتمي إلى صنف الأعمال الفنية لعصر النهضة الأولى حيث نجد دائما: «ثنايات وافرة، ذات طيات واسعة، منظمة بشكل غنائي» كما تظهر مثلا في منحوتة Michel Ange، في السيدة المنتحبة لروما، في منتحبة أفينيون (رافدة مذابح شهيرة) أو كذلك في لوحات كاليجو Gallego

(منتحبة برادو) أو كريستوس Christus (منتحبة اللوفر)... ترتبط كلها لتعبر عن «ألم الشخصيات التي تحيط بجسد المعذب، رمز الموت العادل في الضمير المسيحي». لو كان هذا البعد التشكيلي (التركيب، الثنية) ينقص هذه الصورة لما ظهرت أبدا كصورة السيدة العذراء. فتزاوج هذه العلامات الخارج أيقونية والتشكيلية هو الذي يجعل هذه القراءة ممكنة. تتمفصل، أثناء القراءة، علامات تنتمي لحالة فريدة، حدثية، في علامات جامع نمطية: وجه أم المسيح الباكية، الكثيرة الضعف، إبان القرون الأربعة، في «صور ورع المرأة المقدسة لصلوات الجمعة المقدسة»

نستخلص إذن أن قراءة الصورة تستلزم عملية ثلاثية:

- عملية تعرف مرجعي (dénotative حسب بارث): تظهر الصورة امرأة ترتدي حجابا، تبكي وتواسيها امرأة أخرى.
- عملية تعيين عامة: امرأة بنطلحة هاته، ينظر إليها كأنها تنتمي لطائفة المنتحبات، وهو نوع من الصور الدينية المرسومة أو المنحوتة.
- عملية تعيين تخصيصية: من خلال هذه الصورة، يجدد فجأة نشاط النمط الجامع، الحاضر في الذاكرة الجماعية، بفضل تزاوج عناصر عدة جعلتها القراءة تتفاعل فيما بينها.

Pierre-Alban Delannoy

L'image et le savoir partagé: la Pietà de Bentalha

Université de Lille-III.

In Communication et langages. n°115.1er trimestre 1998.Editions Retz.

السجل الإيمائي في الشرائط المصورة[1]

كلود بريمون

ترجمة سعيد بنگراد[2]

يتميز الشريط المصور، شأنه في ذلك شأن الرواية المصورة، وكذا بعض الاستعمالات الخاصة بالزجاجيات أو الصور البينالية القديمة[3]، بطابعه السردي الخالص. إنه يحكي قصة يلعب فيها، وفق معايير بعينها، كائن مسكوك، أو كائن مؤنسن، دورا مركزيا؛ وهو الذي يظهر في واجهة المشهد، أو إن شئتم هو ما يشكل واجهة الصورة. فبإمكاننا سرد المغامرة ذاتها، من خلال سند لفظي، من قبيل الحكاية أو القصة القصيرة، دون أن تفقد شيئا من مضمونها. بل يمكن أن تتجسد هذه القصة من خلال الحركات الميمية أو من خلال الرقص أو الفيلم إلخ. ذلك أن المغامرة يتم التعبير عنها، في الشريط المصور أو الرواية المصورة، من خلال سلسلة من الصور الثابتة، تُشكل كل واحدة منها لحظة داخل القصة، ويتطابق تتابعها مع التطور الزمني لأحداث هذه القصة. فبقدر ما يتقلص دور اللفظي- إنه لا يتجاوز في الغالب كلام الشخصية، أو بعض الإشارات من السارد- تزداد أهمية الموقف والإيماءة والتعبير الجسدي، إلى الحد الذي تصبح فيه هذه العناصر هي التعبير المباشر عن مشاركة الشخصية في الحدث.

استنادا إلى هذا التتابع يتبلور سنن، وهو من طبيعة أيقونية، تدل السمة الغرافية داخله على عنصر دال على وضع أو إيمائية جسدية ستصبح هي ذاتها دالة، منفردة أو في تأليفها مع عناصر أخرى، على لحظة معيشة في حياة الشخصية. ويُكثف هذا التمثيل الآني داخله ويدل بدوره على مدة زمنية ستصبح في تآلفها مع مدد أخرى، أحد العناصر الدالة على الحكاية المسرودة. إن دراسة هذا السنن، أو بالأحرى، تقديم دراسة مقارنة لمختلف صيغه، هو ما نحاول القيام به هنا من زاوية جديدة، استنادا إلى النتائج المحصل عليها في ما أُنجز حول تحليل المقاطع السردية.

فلنترك جانبا كل ما يمكن أن يؤدي إلى الخلط بين الأشياء. وتعود أولى أشكال هذا الخلط إلى الخلاصات التي قد يتوهم البعض استنتاجها من دراسة هذا السنن الأيقوني في أفق الإمساك بالأسنن المستعملة في

---

1 – النص مأخوذ من Langages, Juin 1968 n 10, Pratiques et langages gestuels, من الصفحة 94 إلى الصفحة 100.

2 – أستاذ الأدب الحديث، جامعة محمد الخامس، الرباط.

3 – Image d'epinal الصور البينالية، وهي مجموعة من الصور «الشعبية»، كان الباعة المتجولون في البوادي يعرضونها للبيع. وهي شبيهة، من بعض النواحي، بما كان الناس يتداولونه في الأسواق المغربية من قبيل سيدي حمزة وزليخية وغيرها. ويعد ج شارل بيلوران Jean Charles Pellerin هو أول من قام بطبع هذه الصور، وكان يقطن مدينة إبينال Epinal وهي مدينة صغيرة في اللورين في فرنسا (المترجم).

التجربة الواقعية. فمن البديهي أن تكون هناك روابط بين هذه الأسنن، ولكن من السابق لأوانه محاولة تحديد طبيعتها: فنحن لا نستطيع، من خلال السجل الإيمائي الخاص بأبطال الشرائط الأمريكية، دراسة سوى الأسنن الخاصة بمدرسة ما؛ وهو ما يعني أن لا قدرة لنا على استنتاج ما يعود إلى خصائص السجل الإيمائي الأمريكي الواقعي: أولا لأننا نجهل كل شيء عما يفصل الأسنن الاصطناعية الخاصة بالتخييل (المسرح، الميم، الخ) عن الأسنن الطبيعية التي تتحكم في سلوك الأشخاص الذين يحيون حياة واقعية (وفضلا عن ذلك لا نعرف إلى أي حد يمكن أن يؤثر الطابع المسرحي في السلوك الواقعي)؛ ولا نعرف ثانيا، في الحالة الخاصة بالشريط المصور (وليس الرواية المصورة)، إلى أي حد يمكن اعتبار الغْرافية الدالة على الإيماءة والموقف والتعبير الجسدي نظيرا لتجربة حقيقية: فمجموع المواضعات الغْرافية التي تدل على الارتعاش مثلا، ليس لها سوى رابط غامض مع إدراكنا البصري لسلوك الغير؛ وفي الختام، لا نستطيع فعل ذلك لأن عالم الشرائط المصورة هو كون شاذ[1]: فشخصيات والدي زناي مثلا تتوفر على تشكل جسدي يمنعها (أو يجب أن يمنعها) من القيام ببعض الإيماءات، أو ببعض الحركات الميمية الخاصة بالإنسان. وستكون لهذه الوحوش، فضلا عن ذلك، أهمية كبيرة في دراسة اللغة الإيمائية المستعملة في الشرائط المصورة: إنها تُمكننا من التساؤل عن هوية الأعضاء الإنسانية الضرورية للتعبير عن بعض الإرساليات؛ وما هي تلك التي يمكن حذفها (بعض الحالات الخاصة بالسلوك المسكوك)؛ وما هي تلك التي يمكن تعويضها بأعضاء أخرى تقوم بحركات معادلة (يستعمل الفيل مثلا خرطومه للقيام بما يقوم به الإنسان بحركات الذراع واليد). وهناك شخصيات أخرى لها، على العكس من ذلك، تركيبة وإيماءات إنسانية، ولكنها تستعملها من أجل القيام بأعمال خارقة غير إنسانية. وستكون القضية هنا هي معرفة: ما هي الإيماءات التي تُستخدم من أجل القيام بهذه الأعمال الخارقة: يمكن أن يكون تحليق سوبرمان مثلا شبيها بالحركات المستعملة في السباحة.

وهناك صعوبة أخرى تتعلق بالروابط الممكنة بين السنن الإيمائي العام، الذي نقترح دراسته في سياقنا هذا، الذي يعد مُرسله هو مؤلف الشريط المصور ومستقبله هو القارئ/ المتفرج، وبين سنن إيمائي من طبيعة خاصة، هو السنن الذي تستعمله شخصيات المحكي من أجل التواصل في ما بينها (ستكون الغاية من هذه الإيماءات والميميات هي دبلجة[2] وتعويض الكلام). لا يجب أن نخلط بين إيماءة دالة على الغضب يحاول من خلالها المؤلف التدليل على النوايا العدوانية لشخصية ما، وبين تهديد تعبر من خلاله شخصية ما عن نواياها العدوانية تجاه شخصية أخرى. فهذا السنن يستوعب السنن الأول (ينبه المرسل القارئ/ المتفرج إلى أن شخصية ما تعبر عن غضبها من شخصية أخرى)، دون أن يقودنا ذلك إلى الخلط بينهما: فامتدادات هذا السنن أقل حجما من الأول، ذلك أنه لا يعني سوى جزء من السلوك، وقد يكون لإرسالياته دلالات مختلفة على مستوى السنن الآخر: فقد يكون مركب من الإيماءات والميميات والتعابير الجسدية، في السنن

1 – teratologique من tératologie التي تنحدر من أصل إغريقي دال على ما يشير إلى عالم الوحوش، ولكنه يعني العالم الخاص بالكائنات التي تملك خصائص تنزاح بها عن التركيبة الفسيولوجية المعتادة، البعض يترجمها بـ «مسوخ». (المترجم).

2 – دبلجة doublage على غرار ما يتم في السينما، حيث تقوم شخصية ما بأفعال تنسب إلى البطل (المترجم).

الداخلي للشخصية، دالا على الرفق والنية السليمة واللين، ويدل في السنن الذي يتوجه من خلاله المؤلف إلى القارئ/ المتفرج، على التصنع والزيف والأفكار المسبقة والتدبير المنافق.

إن وجود سننين اثنين دال على صعوبة تواجه كل الأبحاث حول اللغة الإيمائية: يتعلق الأمر برسم الحدود الفاصلة بين الفعل (المفترض فيه أنه غير دال) وبين الإيماءة (القصدية والدالة)، ومن جهة ثانية تحديد الشروط التي يتم فيها تفكيك هذه الإيماءات أو هذه الأفعال، التي ينجزها أو لا ينجزها مؤلفها باعتبارها علامات، ويستقبلها المتلقي بهذه الصفة أيضا: فكل الإيماءات غير الإرادية التي «تخون» مؤلفها وتُقرأ باعتبارها دالة على الخوف والغضب والرغبة يمكن أن تُعتبر، عن حق، جزءا من لغة إيمائية: فحتى في الحالة التي يكون مؤلفها متحكما فيها، فإن المتفرج يَفُكها باعتبارها إرساليات.

هناك نقطة ثالثة في حاجة إلى تدقيق، ويتعلق الأمر بمدى إمكانية تعميم نتائج بحثنا هذا. ذلك أن مقولة السنن ذاتها هي ما يضمن لنا مبدئيا إقصاء الإيماءات والميميات ذات الطابع الاستثنائي الكبير التي لا يستطيع الجمهور الواسع إدراك معناها. على أن هناك بعض الظروف الاستثنائية التي يمكن أن تفرض علينا، ضمن سياق قصة بعينها، إنجاز بعض الإيماءات التي يمكن أن تكون مفهومة في سياق آخر. وعلينا أيضا إقصاء هذه الحالات الشاذة، أو على الأقل، ترْكها جانبا.

ومع ذلك، فإن أغلب الميميات والتعابير الجسدية، وأغلب المواقف والإيماءات تعود إما إلى أحاسيس أولية (من قبيل الخوف والغضب والتحدي الخ)، وإما إلى تبادل سلوكي بين الأفراد من طبيعة كونية (كالاعتداء والحوار والخديعة والنجدة)، وإما إلى أفعال عادية (كالمشي والسباحة والقراءة)، وإما إلى عمليات تقنية مركبة، ولكنها قابلة لأن تُختصر في أنماط بعينها (لا وجود في ما يبدو لاختلافات أساسية بين قيادة طائرة صغيرة وبين قيادة سيارة للسباق)، وإما في الأخير إلى أنماط سلوكية مسكوكة خاصة ببعض المجموعات أو أفراد بعينهم (الانحناءة على الطريقة الصينية، أو رقصة السلخ[1]، وتهاون الأطفال السيئين). وعوض أن نخشى أن ينتشر «السجل الإيمائي» للشرائط المصورة في كل المقاطع السلوكية الممكنة التي تستعصي على التصنيف، فإننا نراهن على الإمساك بمعجم محدود جدا.

وسيكون لهذا الحدس ما يؤسسه إذا نحن حاولنا تصنيف إيماءات الشرائط المصورة انطلاقا من مدلولاتها السردية (نستدل على المفاجأة من الفم الفاغر ومن العينين الجاحظتين، ومن الوثبة) لا من وصف للعناصر الجسدية الدالة (تدل العينان الضيقتان على الحيلة، وتدل المفتوحتان على المفاجأة أو الدهشة). والحال أن التعرف على العناصر الإيمائية الدالة ومفهمتها وتعيينها وتسنينها وتحديد قواعد تأليفاتها يُثير عددا هائلا من المشاكل التي لا يمكن الإحاطة بها إلا في نهاية البحث الحالي؛ ذلك أن مفصلة بنيات المحكي عملية مألوفة لدينا. فإذا كانت دلالة الإيماءات والحركات الميمية من طبيعة سردية في الشرائط المصورة، فإن نتائج الأبحاث التي سعت، استنادا إلى مجهودات بروب، إلى تفكيك الكون السردي إلى مقاطع فعلية أساسية يمكن أن تطبق مباشرة على موضوعنا.

1 – رقصة السلخ scalp وهي الطقس الذي كان يقوم به الهنود الحمر في أمريكا قبل سلخ رأس الأمريكي اليانكي (المترجم).

فلنأخذ على سبيل المثال مقطعا تقوم فيه شخصية بالقضاء على خصمها من خلال الإيقاع به في مصيدة، بعد أن تكون قد نجحت في كسب ثقته. فمن خلال أخذنا لأفعال وردود الأفعال المتعاقبة للخادع والمخدوع في الحسبان، سينصب اهتمامنا على تحديد الإيماءات والمواقف الميمية التي يمكن أن تكون دالة على:

- العدوانية الأولية لشخصية تجاه أخرى، وارتباطا مع ذلك، الثقة أو الحذر اللذيْن يمكن أن يصدرا عن الخصم؛
- البحث عن مخطط المعتدي والكشف عنه (يمكن للعلامات الدالة على العمل الذهني في كل مراحله أن تدخل ضمن تأليف مع العلامات العدوانية والاحتقار والاستهزاء)؛
- المناورة المؤدية إلى الإغراء (علامات دالة على الصداقة أو تقديم خدمة، وقد تكون مركبة، لأن الأمر يتعلق بتظاهر، من قبيل علامات تشير إلى الطابع المتكلف للأولى، فهي العدوانية الخفية)؛
- ثقة الضحية المخدوعة والمغرر بها (مع تدرج تصاعدي محتمل يشير إلى المراحل التي قادت إلى الثقة وغياب الحذر)؛
- تفعيل المصيدة، عندما ترتكب الضحية الخطأ المنشود (علامات يمكن أن تكشف عن الإصرار والفظاعة والسخرية والفرح المسبق)؛
- نجاح المصيدة الذي يمكن أن يوازيه، عند المعتدي، علامات الفرح والعدوانية والاستهزاء، وعند الضحية علامات الدهشة والعار والغضب.

هناك في مقابل كل مقطع كما تم تحديده، مركب من الإيماءات والمواقف والميميات الموجهة إلى الدلالة على مشاركة الشخصية في الفعل قيد الإنجاز. هناك بالتأكيد بعض المقاطع التي لن تكون مسننة داخل الإرسالية (إنها متضمنة في القصة، ولكن لا تقوم الصورة والنص بتوضيحها)، أو ليست مسننة بوسائل أيقونية (إذا كان الحوار أو التعليق هو ما يخبر عنها). أو يمكن في الأخير أن يتم التدليل عليها من خلال وسائل أيقونية غير إيمائية (يمكن التمثيل لاعتداء من خلال حجر يكسر زجاجا، أو طائرة تنقض على هدف دون الكشف عن إيماءات ومواقف المعتدي).

وهناك مراحل، على العكس من ذلك، قابلة لتسنين إيمائي متعدد يتجاوز الممكنات السردية: يتعلق الأمر خاصة بوصف مفصل لسلوك أداتي، فالعمليات فيه تتجسد في إيماءات يمكن أن تكون نظريا غير محدودة: يمكن التدليل على الاعتداء مثلا بطرق متنوعة، حسب سلاح وتقنية المعركة المستعملة. استنادا إلى هذا التحفظ المزدوج يمكن التأكيد أن تحليل هذه الإيماءات والميميات المتطابقة مع اللحظات الأساسية للتجربة هي من نفس الأهمية التي تكتسيها المواجهة، وكذا البحث عن الوسائل التي تمكن من القيام بالمهمة، نجاحا أو فشلا الخ، كل هذا يكشف عن الجزء الأكبر من الدلالة المستثمرة فيها، وكذا في الدوال الأيقونية في القصة المروية.

تقدم لنا دراسة المحكي، بالإضافة إلى ذلك، إطارا مرجعيا مقبولا من أجل دراسة مقارنة للأسنن الإيمائية وفروعها. سواء تعلق الأمر باستخراج الخصائص الدائمة، أو تعلق بخصائص شخصية واحدة من خلال مجموعة كبيرة من المغامرات التي قد تكون متشابهة، ولكنها لا يمكن أن تكون متطابقة، أو شخصيات مختلفة، ولكنها تنتمي للحقل نفسه (مخلوقات والدي زناي مثلا)، أو تعلق، على العكس من

ذلك، بالكشف عن الاختلافات الممكنة، إما بين شخصيات من أوضاع قابلة للمقارنة، ولكنها تنتمي إلى دوائر ثقافية مختلفة (الأبطال الأمريكيون في «جولييت حبي»، والأبطال الفرنسيون في «شارع الأمل»)، وإما بين شخصيات من الثقافة نفسها، ولكنها توجد في أوضاع مختلفة (لن تكون إيماءات ومواقف الإغراء هي ذاتها عند الرجال وعند النساء، عند الفتاة الشابة، أو عند العاهرة)، ففي هذا المستوى من التحليل وحده يمكننا التغاضي عن الصيغ التي تعوق المواجهة؛ فالظرفيات العرضية، من قبيل ظرفيات المحيط الطبيعي أو التقني، حيث يتطور المحكي، وأخرى من قبيل التشكل الجسدي للأعضاء التي تقوم بالإيماءات والميميات، يمكن في كل لحظة أن تؤثر في التحليل ويصبح أعمى ولا يهتدي إلى التشابه الممكن بين الأسنن الإيمائية. فنحن لا نستطيع معرفة إلى أي حد تقوم الشرائط المصورة بتسنين التجليات الجسدية للشخصيات إلا من خلال مقارنة الطريقة التي تجسد من خلالها الشخصيات وضعيات عبر إيماءات وأفعال متشابهة يمكن أن يتعرف عليها القراء بسهولة. ولكن هذا التطابق في الوضعيات والأفعال لا يتحقق إلا على مستوى الخطاطات السردية الموغلة في التجريدية.

وهكذا سيكون بإمكان البحث، استنادا إلى أسس أنتروبولوجية، أن يتطور في اتجاهين: اتجاه الدوال الإيمائية التي تسنن الأفعال التي يتضمنها المحكي؛ واتجاه المدلولات الإيمائية التي تكمل أو تُدخل تمييزات خاصة بتنفيذ هذه الأفعال وتؤثر فيها. علينا توضيح هذه النقطة الأخيرة. إذا كانت الإيماءات والمواقف والميميات تدل في المقام الأول على مشاركة الشخصية في القصة قيد الإنجاز، وإذا كانت دلالتها الأولى، تبعا لذلك، من طبيعة وظيفية، فإنها يمكن أن تُستعمل أيضا من أجل تخصيص الشخصية، والدلالة على كينونتها، لا على ما تقوم به فقط. استنادا إلى ذلك، ستدل حركة جيدو على الاعتداء، بطبيعة الحال، ولكنها بالإضافة إلى ذلك قد تشير إلى «ياباني» في بعض الحالات.

إن التمييز الذي قام به رولان بارث بين القرينة (indices) والوظيفة (fonctions) في المحكي[1] يتطابق مع جهة النظر المزدوجة هاته. سيكون هناك، ضمن سنن إيمائي ما، إيماءات ومواقف وميميات من طبيعة وظيفية خالصة: إنها تتحقق بالطريقة ذاتها عند كل الشخصيات عندما تنخرط في وضعية متطابقة: هناك ميميات دالة على الغضب أو الخوف وكل المشاعر الأساسية. وهناك، في المقابل، مركبات إيمائية وميمية لن تكون سوى قرائن: إنها تُستعمل لتخصيص نوع بعينه من الشخصيات، بغض النظر عن طبيعة مشاركتها في القصة الجارية: وهكذا هناك شخصيات لا تقوم بأي دور في الحبكة، ولا تَلج الصورة إلا باعتبارها عنصرا ديكورا أو محيطا (شرقيون منحنون، خدم صينيون وأيديهم إلى صدورهم وقد غطاها ثوب عريض). وهنا أيضا علينا أن نُحصي التعبيرات والمواقف والإيماءات الدالة على استعداد فطري دائم: وجه شاحب، سذاجة، خبث. وغالبا ما تلعب الإيماءات والمواقف والميميات في الوقت ذاته دورا وظيفيا في الحبكة، وتكون دالة على قرائن في علاقتها بالشخصيات.

استنادا إلى المثال السابق، يدل مركب من الإيماءات الجسدية والهيئية[2]، على مناورة للإغراء ستؤثر على أحداث القصة الآتية، وتدل على الأنوثة الأبدية التي تجسدها البطلة، في الوقت ذاته. والمشكلة التي ستُثار

1 - Introduction à l'analyse structurale du récit, in communications 8, 1966, pp8-9

2 – Postural أي ما يشير إلى الطريقة التي يحضر الإنسان من خلالها إما جالسا أو منحنيا أو واقفا(المترجم).

في حالة كهاته هي معرفة: هل يمكن أن نعزل من جهة السمات الدالة على الإغراء (ذكورية وأنثوية)، ومن جهة ثانية السمات الدالة على الأنوثة (ليس من الضروري أن تكون من طبيعة إغرائية)، أو هل نحن أمام جشطلت[1] يستعصي على التحليل، ذلك أن الإغراء الأنثوي سيشكل وحدة غير قابلة للتفكيك.

فلنحاول الآن ضبط حدود مشكلة خاصة بالوحدات الدالة في الشرائط المصورة. تنطبق الاعتبارات السابقة بدقة على أنواع سردية أيقونية أخرى من قبيل الأفلام التنشيطية أو المسرح أو الدمى. مع وجود فارق: فبينما تتبلور الإيماءات والميميات وتتعاقب في الزمن في هذه الفنون، فإنها، ضمن خصوصية الشريط المصور (والرواية المصورة أيضا)، تحضر في شكل تعاقب من خلال لحظات ثابتة مستخلصة من مدة القصة بفواصل غير منتظمة.

إن كل لحظة آنية من هذه اللحظات تشير، بالإضافة إلى الإحالة على نفسها، إلى مدة زمنية موجودة قبلها وبعدها. ويمنح تجزيء هذا التتابع الزمني التحليلَ سهولةً عملية جلية، ولكنه يضع أمامه مشاكل نظرية أيضا. هذا دون أن نشير إلى السهولة المادية التي يفترضها الاطلاع على مادة أيقونية ثابتة والتحكم فيها، مقارنة مع الآلية التي تشترطها دراسة الفيلم السينمائي مثلا. وفي المقابل، علينا إثارة الانتباه على أن تمفصل الإرسالية في مقاطع للصور الثابتة، يقدم لنا حلا مباشرا للمشكلة الصعبة الخاصة بالبحث عن وحدات دالة أساسية. فكل صورة، وهي تكثف داخلها، باعتبارها آنية، مدة زمنية، تقوم بتقطيع للمدة على المحلل أخذ مضمونها في الاعتبار. ذلك أن العناصر الإيمائية والجسدية التي يتضمنها تصبح دالة من خلال تقابلها مع الصور المجاورة. ويمكن أن يحدث، مبدئيا على الأقل، أن تقوم الصور المتتالية التي تمثل سيرورة ما (مراحل فعل ما مثلا) بمفصلة هذه السيرورة في حلقات ضرورية لكي تضمن معقولية الحدث في نظر المتفرج/ القارئ.

صحيح أن هذا المبدأ لا يُحترم في واقع الأمر. ذلك أن اللحظات المُمثلة من خلال الصورة تُنتقى وفق قيمتها الفرجوية، أكثر مما تُنتقى استنادا إلى جدواها في فهم أفضل للقصة. إن الشريط المصور يوكل أمر رواية القصة إلى التعليق أو المنطق الضمني للمحكي. إنه لا يختار الصورة التي تدل على اللحظة، بل اللحظة هي التي تخلق الصورة. فقد تكون هاته الهنيهة الزمنية غنية بالأفعال الهامة الخاصة بالحبكة، ولكن التعبير عنها من خلال الصورة يكون فقيرا، كما هو الحال في الكتب التي تتضمن صورا إيضاحية، وكذا الزجاجيات والصور البينالية، حيث يتم ملء الفجوات إما من خلال إرسالية لفظية، وإما من خلال التعويل على ذكاء المتفرج. وعلى العكس من ذلك يمكن تفكيك هنيهة أخرى قصيرة وخالية من الحركة إلى سلسلة من الصور ليست ضرورية من أجل فهمها. فسقوط رجل من طائرة أو من جرف يمكن تمثيله من خلال وضعيات متعددة تتطابق مع دورانه في الفضاء. فكل صورة تنتقي وضعا جديدا وتستمد دلالتها السردية من الصورة السابقة عليها: فمن خلال هيئات متنوعة لا يتم التركيز سوى على الوضعية ذاتها- السقوط-. وبناء عليه، يُكثف محكي الشريط المصور أحيانا بشكل إيجازي في إيماءة واحدة سلسلة من الأحداث المركبة؛ وأحيانا أخرى يُطور، بشكل موسع في سلسلة من الإيماءات، عملية بسيطة. وبالإضافة

1 - gestalt نسبة إلى gestaltisme أي سيكولوجية الأشكال، إن العين حسب هذه النظرية لا تلتقط من مركب شكلي عناصر معزولة، بل كل قائم بذاته في انفصال عن العناصر المكونة له (المترجم).

إلى الانتقاء الثيمي الذي يُعلي من شأن الوضعيات الاستثنائية لحظة اختيار الموضوعات، هناك انتقاء ثان يقود إلى اختيار وتطوير، على مستوى الصورة، لحظات الأزمة الخانقة. وسيحمل السجل الإيمائي للشرائط المصورة بالضرورة آثار هذا التفاوت المزدوج. سيكون المعجم الخاص بإيماءات الحياة «التي لا قصة فيها» فقيرا، ولكنه سيكون مليئا بالإيماءات والميميات والمواقف المتشنجة. وبالمثل إذا كان هناك تركيب ما يربط بين تطور العناصر الإيمائية من صورة إلى أخرى ممكنا، فإنه لا يعود سوى إلى لحظات التوتر أو الأزمة.

يثير هذا الانحياز للإيماءة التي تتحول إلى صورة في النهاية مشكلة البلاغة الإيمائية في الشريط المصور. يمكن أن نتصور بالتأكيد، أن الإيماءة التي ينتقيها السنن تتم استنادا إلى قيمتها التقريرية: إنها تلك التي تدل على الوضعية بأقل قدر من الغموض. ولكن يمكن أن يتم انتقاؤها من أجل فصاحتها الفرجوية، ولكن لا شيء يضمن لنا قبليا، أن الشرطين يجب دائما أن يتطابقا. بل يمكن أن نتوقع أن الاختيار والتأطير والمعالجة الغْرافية للإيماءات كلها تميل في الغالب إلى تقديم أسلوب جمالي لا يمكن الوصول إليه إلا على حساب الدلالة السردية للصور. إن السنن الإيمائي للشرائط المصورة، كما حاولنا الإحاطة به، يصطدم هنا بمحدوديته: إنه يتحلل لصالح سنن جمالي تعود دراسته إلى مقاربة من طبيعة أخرى.


جامعة محمد الخامس أكدال
منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
سلسلة : قراءات الكلية رقم
نظرية الشعر
قراءات في كتاب
"مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"
للأستاذ محمد مفتاح
تنسيق
أحمد بوحسن - محمد الوهابي العلمي

الشعريُّ والأدبيةُ

أدريان مارينو

ترجمة عبد النبي ذاكر[1]

تقديم

العنوان الأصلي لهذا المقال هو: (Le poétique et la littérarité) للمقارن الروماني أدريان مارينو (Adrian Marino) في المجلة الرومانية، العدد الحادي عشر، 1986. وهو يختزل طروحات الرجل في مجال الأدب المقارن المنتمي للمدرسة السلافية. بل إنه يبشر بدراسة تتغذى على مبحث الهيرمينوطيقا. ويمكن القول أيضا إن مقال: (الشعري والأدبية) هو المحطة التي الْتأمت عندها شبكة أفكار المؤلف بخصوص الدرس المقارن، انطلاقا من مجموعة من المفاهيم الجديدة يومها: ك-الشعرية والفنية والجمالية والإنشائية والأدبية. وقد توقف أدريان مارينو عند هذا المفهوم الأخير، الابن الشرعي للشكلانيين الروس، ليدلِّل على نجاعته، في مقابل مفاهيم أخرى، وليبرهن على أن الأدبية تنتمي إلى الأدب العالمي دون تمييز، مكسِّرا بذلك فكرة الأدبية المؤسَّسة على المركزية الأوروبية، ومقترحا مفهوما بديلا للأدبية العالمية (Welt-Literarität)، ذاك هو مفهوم: الأدبية المقارنية (Littérarité Comparatiste).

وليس هناك من شك في أن مثل هذه المفاهيم المجترَحة بإمكانها إغناء الدرس المقارن أولا، وانتشاله ثانيا من سلطة كثير من المفاهيم التي لا تخدم «الأدب»: كمفهومي «التأثر» و«التأثير»، ومفهوم «المصادر»، أي مصادر المؤلف، وغيرها من المفاهيم الخارج-نصية.

وإني لأعتقد أن مفهوم «الأدبية المقارنية»، وكذا مفهوم «الشعرية المقارنة»، ومفهوم «الأسلوبية المقارنة» عند آخرين من شأنه أن يخدم «الأدب»، أي ما هو أدبي في الآداب الدولية، وضمنها الأدب العربي - وما أحوج أدبنا إلى مثل هذه الدراسة التي تحاول ضبط البعد التاريخي للأدبية! ويُقصَدُ بهذا المفهوم الأخير دراسة الأدبية في الزمان لخلق «أدبية تاريخية»، تساعد على «قيام تاريخ أدبي للأدبية».

وفي هذه الدراسة القيِّمة حاول مارينو تحديد «الأدبية» في ثلاثة مستويات:

1 - من حيث الإنتاج، أي من حيث «الصنعة» و«الإبداع» و«التأليف».
2 - من حيث التلقي أو التقبل، أي من ناحية المرسل إليه.
3 - من حيث الخصوصية.

---

1 - أستاذ الأدب، جامعة ابن زهر، أكادير.

وإذا كانت هناك «أدبية خاصة بكل مستوى من هذه المستويات»، فإن هذا لا يقصي «الأدبية الشاملة، أو أدبية مستوى آخر».

نخلص من كل هذا إلى أن الدراسة المترجمة هنا تخدم، في ظنّي، الدارس المقارن خدمة جمّة؛ ذلك لأنها تكشف عن نواة جديدة لتفجير غابات كثيفة من الدراسات المقارنة العميقة، وتلك النواة هي مفهوم «الأدبية المقارنية». وهنا تكمن بالضبط أهمية هذه الدراسة النقدية، وهنا يكمن سر اهتمامي بترجمتها وفق توجيهات الدكتور محمد أبو طالب أستاذ الترجمة في تخصص الأدب المقارن بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس بالرباط، سنة 1987. ونشرها اليوم هو عربون اعتراف وتقدير وإجلال لرجل خدم الأدب المقارن في الجامعة المغربية بصمت، ورحل في صمت، لكن أياديه البيضاء على الباحثين المغاربة لا ينكرها إلا جاحد.

المتن المترجم

إذا كان الأدب يُخلَط بالشعر، فإن خصوصية الأدب تُخلَط بخصوصية الشعر. فالمفهوم الأخير يمتص الأول، نازعا نحو تعويضه وجعله مرادفا له. والمسألة في الهيرمينوطيقا[1] ليست هي تحديد الشعري بشكل واضح، وإنما فقط التعرف على وجوده، وتعيين دلالته، ثم اختبار طريقة «توظيفه» في إطار نسق فكرة الأدب. ففي معنى أول، كلاسي وأساسي، يعني الشعر «كل ما يتعلق بالشعر» (أنطوان فورتيير Antoine Furetière) من مكون [شعري] ووسائل تعبير، وسِمة مميِّزة: (أكثر شعرية More Poetical، سِمة شعرية Poetical quality، شعري Poétique، بطريقة شعرية Poeticamente، إلخ). إن فكرة الجمال مرتبطة به بشكل ثابت: (الجمال الشعري Poetische Schönheit)، إلخ. ولهذا فإن الانفصال عن الأدب بديهي، رغم عدم وضوحه. وإذا كانت الإيحاءات الثقافية قد اختفت، فقد ظهرت بدلا منها دلالات أونطولوجية ووجودية تمنح هذا المفهوم معنى ثانٍ راقٍ بشكل ملحوظ. فوجود الشعري، بالنظر إليه كجوهر للشعر، وكمبدإ له، و»روح» (Geist) و»طبيعة» و»شعر خالص» و»شعر شعري»: (الشعر الشعري Poetische poesie) بالمعنى الرومانسي للكلمة (فريدريش شليغل Friedrich Schlegel، يضمن وجود الشعر. إن الشعري، في الوقت نفسه، فئة و»نظام» وواقع ظاهراتي للروح، موصول بلائحة الأسماء نفسها: (نوفاليس Novalis: فني Artistik، شعري Poetik، نقدي Kritik، إلخ). ولقد تحدث مالارميه+، هو الآخر، فيما تحدث، عن المبدإ السِّرّي أو الشعري للآداب الجميلة: (تنويعات في موضوع واحد). وفي الوقت نفسه،

1 – الهيرمينوطيقا: ينحدر هذا المصطلح من حقول الفلسفة والثيولوجيا وعلم الفقه، سواء في الكلاسية القديمة أو في المدرسة الأوروبية الحديثة. وتتحول معانيه حسب الفترات التاريخية. ويرجع تاريخ هذا المصطلح إلى الفلاسفة اليونان القدماء حيث كان يعني: بيَّن (To testify)، أعرب عن (To express)، أوَّل (To interpret)، شرح (To explain). وكان أحد هذه المعاني يطغى حسب الفترات التاريخية.

(Thomas Sebeok: Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Tom 1, Mouton de Gruyter 1986. p 305 - 307).

انظر كذلك مادة «الهيرمينوتيكية» في: (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) لسعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت 1985. يرى غادامير (H. G. Gadamer) أن الهيرمينوطيقا – حسب المفهوم القديم – هي «تكنولوجيا الفهم» (ص8). أما حسب المفهوم الحديث، فإنها: «نظرية هذه التجربة الواقعة التي هي الفكر» (ص17). (Hans - Georg Gadamer: Vérité et Méthode,Trad. Etienne Sacre, éd. du Seuil - Paris 1976). (المترجم).

إن المعنى الاشتقاقي الأساس: (اللاتيني Poïén = فِعْل وخلق أو إبداع، بالمعنى الواسع) يمنح الشعري جدلية للتمطط والتخصص، للتكاثر والتجذر. ويقدم هذا المفهوم، أيضا، تواترا باطنيا عميقا، ونزوعا نحو الانقسام إلى مجالات مختلفة. وهو نزوع توضحه الثنائية الألمانية التالية بشكل ممتاز: (نظْمي/ شعري) Poetisch/ Dichterisch، المطابقة لثنائية: (قصيدة/ شعر) Poesie/ Dichtung. فلكلمة «شعري» Poetisch مجال أكثر اتساعا من كلمتي «قَصيدة» Dichtung و«فن الشعر» Dichtkunst، اللتين لا تحيلان – حسب عبارة نوفاليس؛ إلا على «حَرْفية» الشعر («La lettre de la poésie»). وبعبارة أخرى، فمعناها منحصر في «الشعر المكتوب» وحده، في حين أن كلمة «شعري» (poetisch) (أو «الشعرية» Das poetische) يمكن أن تميز جوهر كل الفنون وعالمه. فللأدب مضمون «شعري» ما دام «إبداعا». واللغة، أيضا، في جوهرها شعرية. وإذْ تعني كلمة «الشاعر» (Dichter) في تعريفها: «المبدع»، فإننا نلتقي، بشكل طبيعي جدا، «بالشاعر الروائي» (Romanendichter) والواقعية الشعرية (Poetische Realismus) و«الواقعية الفنية» (Kunstlerische Realismus)، إلخ. وفي هذا العصر، أيضا، يقسِّم بعض الشعراء (أمثال جان كوكتو) إنتاجهم إلى شعر، وشعر الرواية، وشعر النقد، وشعر المسرح، إلخ.

إن هذا الاستخدام الاشتقاقي قديم جدا، ما دامت كلمة شعر قد انطبقت، منذ القِدَم، وبشكل غير واضح، على التراجيديا (أفلاطون، جورجياس) وعلى التاريخ (كانتيليان، 31، 1، X)، إلخ. ففي العمق، كل الفنون «شعرية»: الرسم، الموسيقى (ومن هنا تأتي مشروعية عبارات مثل: شعرية رافاييل، و موسيقى الأدب. ف–الشعر هو جوهر الفن بامتياز، وأساسه أيضا، وهو «روح» الفنون كلها (فر. شليغل، حديث في الشعر). إنه فن الفنون، وقد وضعه إمانويل كانط أيضا في قمة التراتب، رغم «ما يشعر به كل الذين كتبوا عن الشعر من نفور في تحديد الشعري باعتباره كذلك، أو في الحديث عما يُفهَم بدقة من «الشعري» كما لاحظ جورج فيلهلم فريدريش هيغل. وإن شرحا لذلك ليبدو ضروريا لتجنب تحصيل الحاصل: شاعر = فنان، شعر = فن، وهي مفاهيم تعميمية وقابلة للاستبدال، كما أنها غير واضحة بالنسبة لأغلب الناس. ألم يجزم بّول فاليري، في عصرنا هذا، بأن الشعر هو «الحد المشترك» الذي «تنزع نحوه كل الفنون»؟ وبهذا الفهم، لم يعد لعبارة الأدب الشعري أي معنى تمييزي بين ما هو شعري وما هو غير شعري، لكنها أصبحت تعبر عن الإبداعية ذاتها، أو عن الشعر (Poïsis) المطلق للأدب الأصيل واللامستنزَف والعالمي. فالشعر هو الحقيقة المطلقة، «بقدر ما هو في حقيقته أكثر شعرية» (نوفاليس). وهنا نجد أنفسنا بعيدين جدا عن المجال الثقافي التقليدي، إذ يتعلق الأمر، في الواقع، بفكرة أدبية مغايرة كلِّيةً. ومن بين المترادفات الشائعة، و»المنافسة» للشعري، تعتبر كلمة «الفني» الأكثر انتشارا، والأكثر مشروعية. فالعنصر الفني للشعر (فر. شليغل: فنية الشعر Die künstlische der poesie) يبرهن على تعريفه [أي الشعر] كـ«فن جميل» (Schöne kunst)، وكذا على مماثلته لمفهوم الجمال «الفني». ولقد أصبح هذا التعريف كلاسيا، ذلك أننا نعثر عليه لدى المنتمين إلى مختلف المدارس الشعرية («الفن للفن» والبَّرْناسية والرمزية) بما فيهم الشكلانيين وعلماء الشعرية المحدثين والمعاصرين، الذين يظهر لديهم أيضا المفهوم المعادل للخاصية الفنية (Artisticité). إن هذا المفهوم، كما سنرى فيما بعد، جزء من أسرة غنية بكلمات تنتهي بـ«ية» (ité) هدفها تحديد الخصوصية الشعرية بطريقة دقيقة قدر الإمكان.

وبمجرد ما حُدِّد مصطلح «الجمالي» (ésthétique) (بفضل عالِم الجمال والفيلسوف الألماني أليكساندر

غوتليب بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten)، فإن تأثيره على فكرة الأدب لم يقتصر على الجمال الجمالي وحسب (Ästhetische Schönheit)، بل إنه يهم مجال «الآداب الجميلة» برمتها، وكذا مجال «الآداب الأنيقة»، إلخ. وانطلاقا من هذا المنظور تعتبر الآداب الجميلة، تحديداً، «جمالية» (إسطتيقية). والشيء نفسه بالنسبة «للأدب الجميل» (فريدريش لودُفيج بوترويك Friedrich Ludewig Bouterweck: Die Ästhetische oder... Schöne Literatur) أو «الأشعار الجميلة» (فريدريش نيكولاي Friedrich Nicolai: إسطتيقا الشعر Ästhetische Gedichte). أيضا يُخلَط، مرة أخرى، بـ «الشعري» الجانب «الجمالي» للأدب برمته. (ج.ج. جيرفينوس: تاريخ شعرية الأدب القومي الألماني 1840). ومنذ البداية، اعتُرِف بهذه الخاصية للأدب المكتوب كما اعتُرِف بها للأدب الشفَهي (إسطتيقا[1] الشفَهي والمكتوب Ästhetische reden und schriften)، وللأدب الخيالي كما للأدب البلاغي، وبعد ذلك للأدب الشعبي، بل وحتى لأدب الجماهير.

إن المعاجم المعاصرة تضع في الحقل نفسه مجموع الأعمال الأدبية ذات «الشواغل» و«الغايات» و»المقاصد» الجمالية، وكذا مجموع «الإبداعات» الجمالية. ففكرة التعتيم تأتي، إذن، من جهة التجميل (Esthétisation) العام. وكثيرا ما نصادف داخل المفردات الشائعة لنظرية الأدب، دائرة المفاهيم المتجاورة والمتكاثفة جملةً مثل: «قيمة جمالية»، «وظيفة جمالية» (فلا وجود للأدب إلا حيث تهيمن «الوظيفة الجمالية»)، «أثر جمالي»، «مستوى جمالي»، إلخ. وهو نزوع نحو مماثلة «الجمالية» و»الأدبية» بالجانب الشكلي والشعري للأدب (ليس «Was» بل «Wie»: ليس «ماذا» بل «كيف» نكتب). فمصطلح الخاصية الجمالية (Esthéticité) المعادل لمصطلح الخاصية الفنية (Artisticité) يلخص فكرة الخصوصية الشعرية. وكذا الشأن بالنسبة لمصطلح الخاصية الإنشائية (Poéticité) المماثل، هو الآخر، لمصطلح الخاصية الجمالية (بينيديتو كروتشه: الخاصية الجمالية «Estéticità»، فكرة الشعر). إن الخاصية الإنشائية أو «الوظيفة الشعرية» للغة، التي تُعتَبر بحق، المفهوم - المفتاح للشعرية الحديثة التي ابتدعها الشكلانيون الروس، عنصر من نوع خاص، «عنصر لا يمكن تحويله آليا إلى عناصر أخرى». «فإذا ظهرت الإنشائية، وهي وظيفة شعرية ذات أهمية بالغة، في عمل أدبي ما، فإننا بصدد الشعر» (رومان ياكوبسون). ويمكن العثور على جوهر هذا الشعر، في بيت ما، أو قصيدة ما، أو في الشعر برمته، الشفهي منه أو المكتوب، المدنَّس والمقدس. فللمصطلح المتعاقب مع/ أو المرادف للشعري (أو القصيدي) (Poématique) الدلالة نفسها، وهو يُكوِّن معيارا للتمييز بين الشعري وغير الشعري، ينطبق على كل شيء، أو جنس أدبي ذي دائرة أوسع من دائرة الإسطتيقا. إن الشعري

1 - الإسطتيقا: وُلِد هذا المصطلح في آخر مرحلة من مراحل الفلسفة الوولفية. إن بومغارتن هو الذي أعطى هذا الاسم إلى علم الإحساسات (Sensations)، أي إلى نظرية الجمال هذه. يقول هيغل: إن المصطلح عادي بالنسبة للألمان، أما الشعوب الأخرى فتجهله، فالفرنسيون يقولون: نظريات الفنون أو الآداب الجميلة، والإنجليز يضعونه في إطار النقد. ويُعتبر بومغارتن هو الأب الشرعي لهذا العلم، خاصة بكتابه الشهير: (acitetseA) في مجلدين (1750/ 1758). (Hegel, G. W. F: Esthétique, Vol.1; Trad. Jankélivitch, Flammarion (1979).

أُنظر كذلك مادة «إستاطيقي» في معجم جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين 1979. وأيضا مادة «الجمالية» في معجم سعيد علوش السابق.

الخالص الذي يُحدَّد باعتباره واقعة موضوعية، لا باعتباره قيمة، لا يتضمن الجميل ضرورة، بخلاف المعاني التي تظهر تجريبية («بقعة شاعرية»، «منظر شاعري»).

إن الخاصية الغنائية (Lyricité)، المعادل التقليدي للشعري، تستند إلى الأطروحة الرومانسية القائمة على الذاتية كمنبع خلّاق للشعر. وإذِ الغنائية (Lyrisme) «جنس» أصيل وأساسي ومحدِّد (Déterminant)، فإنها تختلط بجوهر الشعر ذاته، أي بجوهر الأدب. فالغنائية = الشعر الخالص = الشعر الأكثر «شعرية» في حدود الإمكان. وتنْسجل الخاصية الغنائية ضمن التقليد نفسه، والإطار نفسه، كمرادف للإنشائية والشعر والحدس الخالص، إلخ.

فالجوهر والصفاء والإنشائية والغنائية، وكذا التعريفات الأخرى للخصوصية الأدبية، تنزع نحو الإستعاضة عن نفسها بمصطلح جديد، يزعم أنه الأكثر خصوصية من المصطلحات الأخرى، إنه مصطلح الأدبية، الذي يستهدف تفكيك واستعاضة المعاني الأخرى، معلنا نفسه جوهرَ فكرة الأدب أو نواتها. وانطلاقا من هذا الموقع المركزي، لم تعد الأدبية ترغب في مجرد إزاحة وامتصاص كل التعاريف الأخرى الممكنة لخصوصية الأدب، بل إنها أصبحت ترغب أيضا في أن تصبح الموضوع الوحيد للنظرية والنقد الأدبيين.

وإن شيئا من التردد والتعاقب الإصطلاحيين بين الزوج: حرْفية/ أدبية (Littéralité/ Littérarité) لقابلٍ للتفسير. فإذا كان الأدب هو مجال الحرف (la lettre) بامتياز، فإن المصطلح الكافي (adéquat) يجبَ أن يكون هو الحرْفية (المثبت ابتداء من القرن الثامن عشر، تورغو Turgot): الحرْفية بالمعنى الحقيقي هي: ما يرجع إلى حرْفية النص). غير أن هذا الاصطلاح ينطوي على خطر كونه لا يعرِّف سوى الخاصية الإستنساخية (Scriptique) للأدب، أي لا يعرِّف سوى «كتابته»، في حين أن الخصوصية الأدبية تطمح إلى تعريف أكثر اتساعا، يشمل الأدب الشفَهي من جهة، ومن جهة أخرى كل المعطيات الأدبية ما فوق الحرْفِية (métalittérales): الدلالات، البُنى، الشِّفْرات، إلخ.

يبقى، إذن، أن معنى مصطلح الحرْفية منحصر في حرْفية الأدبية (= حرفية الأدب).

ويعتبر مصطلح الأدبي (Littéraire) أكثر كفاية، وهو باعتباره صفة، يستطيع تحديد خاصية الأدب جملةً، وفي مجموع تجلياته العامة والخاصة. وبهذه الوظيفة، نصادف في الغالب كلمة أدبي (Literarisch) (الموضوع الأدبي Literarische Gegenstände، الظاهرة الأدبية Literarische Erscheinungen)، وبعد ذلك الصيغة الاسمية: الأدبي (Das Literarische)، والأدبي (Le littéraire) (حتى لدى ميهيل دراغوميريسكو M. Dragomirescu). ويستعمل النقد المعاصر، أيضا، الصيغة الصِّفاتية: (الفضاء الأدبي، الأدب الأدبي، إلخ). فمصطلح أدبي يعني، أحيانا، على سبيل المجاز المرسل، «ما يتعلق بالأدب»، أو ببساطة يعني «الأدب» (غوته، جان بّول، إلخ). وقد كان لكلمة أدب نفسها، في الغالب، دلالة المجال (Domaine)، والفاعلية (Activité)، والقدرة على الإبداعية النوعية. فهذا المعنى حاضر بكثرة في مراسلات فلوبير، إلا أنه كان قد أُثبِت منذ القرن السابق (ديدرو، مارمونطيل، د. جونسون). وقد حملَ مجهود خلق اصطلاح أساس، الناقدَ الإنجليزي والتر باجِتْ (W. Bagehot) (1864) على اقتراح كلمة «أدْبي» (Literatesque)

مماثَلَة بتصويري (Le pictural =) (Picturesque). ورغم وجاهة هذا الاقتراح، فإنه لم يغتن، ربما بسبب لا كفايته اللغوية، لكن بكل تأكيد بسبب الفكر العضوي، حيث عولجت مشاكل الأدب خَلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

فالأدبية بالمعنى الحقيقي (وتسمى أحيانا: Littérarité, Literariness, Litterarietà, Literarität) مفهوم حديث العهد نسبيا، وضع في أجواء الشكلانية الروسية (رومان ياكوبسون، 1921): «إن موضوع الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية (Literaturnosi)، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا». وتشير الشروح اللاحقة الواحدة تلو الأخرى إلى كل التعاريف الممكنة لخصوصية الأدب: «خصوصية العمل الأدبي»، «نوعية الوجود الأدبي» (L'être littéraire)، «مجموع الخصائص المميزة للنص الفني»، «والأدب باعتباره أدبا»، «الأدب ذاته»، الخاصية العامة لكل عمل أدبي، أي نظامه»، «أدبيُّ الأدب» (Le littéraire de la littérature)، «المظهر الذي يصبح الأدب بفضله أدبا»، وغيرها من العبارات الكثيرة التي من هذا النوع نفسه، وكلها من قبيل تحصيل الحاصل، تدور حول فكرة الجوهري والباطني واللااختزالي والأونطولوجي (وجود الأدب) (L'être de la littérature). فالتطور كبير، لأن في حوزتنا، هنا، معيارا دقيقا للخصوصية، ينطلق من عزل ما ليس أدبا (ce qui n'est pas littérature) عما هو غير أدبي (non littéraire)، وهذا هو الأساس الحقيقي الوحيد لاستقلالية الأدب. وفي الوقت نفسه، فإن اللااستقرار الدلالي الكبير لهذا المفهوم الدقيق والملتبس معا، يجعل من الممكن قيام لعبة ترادفية بأتِّمها. فمن ناحية تستهدف الأدبية تفكيك تلك الصيغ القديمة الناجعة مثل: الأدب الشعري، الفن الأدبي، الشكل الأدبي إلخ، ومن ناحية أخرى فإن بعضا من خصوصيات الأدب هذه مثل: الإنشائية، لا تسمح أبدا بإقصاء نفسها، لسبب ما. ومن هنا ذلك التناوب المستمر بين الزوج: أدبية/ إنشائية، لدى كل الآخذين بهذا التوجه النظري تقريبا، إذ أنهم يستعملون اللفظتين، في الغالب، كمترادفتين (والشيء نفسه بالنسبة لـ «الخاصية الأدبية/ الخاصية الشعرية»، (Poetizität/Literarität). وقد يندهش المرء، أحيانا، بسبب الخاصية التقريبية لهذه الكلمات. هذه الخاصية التي تعتبر من قبيل تحصيل الحاصل: «تظهر الأدبية في الشعر» (ميشال ريفاتير). وفي الآن ذاته، تهيمن حيرة كبرى عندما يتعلق الأمر بالموضَعة الحقَّة: أين يمكن تعيين الأدبية؟ في الشعر (وهذا يقتضي تعريفا محددا للشعر، وهو ما يعوزنا في الغالب، أو يقتضي مطابقته للشعري، الشيء الذي يسقطنا في تحصيل الحاصل) أم في الأدب، وبالضبط في مجموع النصوص المكتوبة؟ ويبدو أن هذا الحل الأخير هو الذي يسيطر. وفي الحالتين كلتيهما تصبح الأدبية نوعا من السرمدية (Eon) ومبدأً (Archée) مندمجا في كل نمط من النصوص، بدعوى أن كل مادة يمكن أن تصبح موضوعا للشعر، وأن الأدبية تتجاوز الأدب («الرسمي» و«الاتفاقي» «المتواضع على قبوله»، والمعروف والمقدَّس، إلخ). وهكذا، فللوقائع المتباينة كما للأدب الملحق (Paralittérature) أدبيته الخاصة. ويوجد في القطب المقابل للتصور الاختزالي التالي: لا تتعين الأدبية إلا في العناصر الشكلية الخالصة للنصوص: (أساليب كلامية، بنى، إلخ). وهناك حل وسط مقبول نظريا، يَرى في الأدبية وظيفة مهيمنة لا غير، وذلك بفضل إبراز مجموعة من عناصر النص على حساب العناصر الأخرى (وقد رأت الشكلانية الروسية الأمر بوضوح في هذا المجال أيضا) ومن هنا، طبعا، وجود درجات للأدبية والكثافة (Intensité). إذْ لا يمكن في الأدب الحصول على أدبية خالصة ومتجانسة وموزعة بالتساوي. بيد أنها حاضرة في كل نص أدبي، وفي كل جنس أدبي، وفي كل عمل أدبي.

هناك مسألة نادرا ما نوقشت، باستثناء بعض النقاشات المقارنية الحديثة العهد، ألا وهي مسألة موضعة الأدبية داخل الفضاء، وبالضبط مسألة الأساس الوثيقي للأدبية: فهل هو مكون من شاعرين كبيرين أو ثلاثة من شعراء الغرب، أم من أدبين غربيين كبيرين أو ثلاثة، أم من الأدب العالمي كله، أي من الأدب بكل بساطة؟ هل الطرح (الواضح أو غير الواضح) لأدبية ذات مركزية أوروبية مقبول؟ بالتأكيد لا. فما الذي يربط بين شارل بودلير وميهاي إمينيسْكو+ (Eminescu) ولي – تاي – بّي+ (Li - Tai - Pe)؟ إنها أدبيتهم المشتركة. ذلك أن الأدبية تنتمي إلى الأدب العالمي كله، دون تمييز. وهكذا دعم بعضهم فكرة الأدبية العالمية (Welt - Literarität)، بينما اقترحنا نحن مصطلح الأدبية المقارنية، في إطار نظرية للأدب ذات أساس مقارني. غير أنه مهما يكن الإصطلاح المقترح للأدبية، فإن هذا الطرح يبدو لنا غير قابل للطعن. فالأدبية توجد في كل مكان، وفي كل النصوص التي تمتلك هذه الخاصية، كما تنتمي إلى كل آداب العالم.

كذلك، تبدو مسألة موضَعة الأدبية في الزمان وتأسيس وتحديد بعدها التاريخي مسألة بسيطة ظاهريا (أو معقدة). فهل توجد، أيضا، أدبية تاريخية؟ إن المقارنين التاريخيين، وكذا مؤرخي الأدب، يعارضون – في كثير من الأحيان – التعريف العام والقار للأدب والأدبية. وحججهم الأساسية أن الأدبية (إن وُجِدت!) تتغير–

على كل حال، حسب العصر والتيار والأسلوب، ذلك أن لكل لحظة تاريخية أدبيتها الخاصة. غير أن عدم سداد المسألة جلي، فما يتغير، في الواقع، هو الأدب، وليست الأدبية، الشعر وليست الإنشائية. وبعبارة أخرى المورفولوجيا والشكل والخاصية الظاهرية (Phénominalité)، وليست الخصوصية الملازمة لكل خطاب أدبي في كل زمان ومكان، أي مادته الجوهرية. ف–الأدبية باعتبارها خاصية محايثة تتغير فقط بحسب التحققات الأدبية لعصر ما. هذه التحققات التي تتحدد وتتميز بعلاقتها المباشرة بالَتصور المسبق الراهن للأدب والأدبية. أما العنصر الآخر المتغير، الذي يتطور بالفعل والذي له تاريخ، هو فكرة الأدب، التي يتوقف عليها اليوم تعرُّفنا أو عدمه على أدبية بعض النصوص القديمة والوسيطية أو الحديثة. ففي القديم، كان الرائع (Le Sublime) هو الذي يوضح حدَّ الأدبية، وبالمثل كانت توضحه بعض العناصر البلاغية. وقد وُجِدت كذلك، عصرئذ، تعريفات أخرى للخصوصية الأدبية، أي للأدبية (المحاكاة Mimesis والتخييل Fictionnalité، إلخ). إذن، ف–من الممكن قيام تاريخ أدبي للأدبية، بالمعنى المزدوج للمورفولوجيا، وللتصور القائم عن الأدبية (الخصوصية الأدبية). لكن بالإمكان، أيضا، أن نتصور منهاجيا، فضلا عن التصور الظاهراتي للأدبية، تعريفا نموذجيا مؤسسا على الثوابت، أي (على العناصر المشتركة بين كل التعاريف التاريخية) المجتمعة في أنموذج نهائي للأدبية. وعلى أي، فإن هدف تأويل فكرة الخصوصية الأدبية يكمن هنا، مثلما يكمن في تأويل فكرة الأدب برمَّتها. وإن مثل هذه المقاربة للأدبية لتُقصي، في الآن ذاته، الاعتراضات الشائعة التي تأخذ عليها المعيار الجمالي النخبوي، والتعريف «المثالي الخالص»، وكذا عدم القدرة على التحليل التاريخي، إلخ.

وأخيرا يوجد حل آخر يقتضي استبدال أو مطابقة الأدبية للواقعة الأدبية (Fait Littéraire)، وهو مفهوم شامل، كان دائما من اقتراح الشكلانيين الروس (يوري تينيانوف، 1925). غير أن الأمر، في معناه الواسع، لا يتعلق إلا بالتحيين (Actualisation) المستقل لفكرة قديمة بما فيه الكفاية: إنها فكرة الظاهرة الأدبية (التي

هي، في الواقع، فكرة الأدب)، المُثْبتة ابتداءً من القرن الثامن عشر. وهناك حديث شائع، بما فيه الكفاية، بشكل تجريبي وصحفي عن الشيء الأدبي (La chose Littéraire)، بالمعنى الذي للفاعلية والشمولية، ليس فقط في الإنتاج الأدبي وخصوصيته، بل وأيضا في مشاكل النشر والتوزيع والقراءة. والتصور النسقي المطابق يغطي ثلاثة أقسام كبرى تحدُّ الظاهرة الأدبية بمجملها: الإنتاج (الصنعة، الإبداع، التأليف، إلخ)، والخصوصية، ثم التلقي. توجد، إذن، أدبية خاصة بكل مستوى من هذه المستويات المندرجة، كل على حدة، في سلسلة تاريخية، والمنظور إليها إما جملة أو على حدة. غير أن أية أدبية في مستوى ما، لا تطمح إلى إقصاء ونفي الأدبية الشاملة أو أدبية مستوى لآخر. وهكذا، على سبيل المثال، توجد الأدبية في اللغة لكن ليس فقط في اللغة.

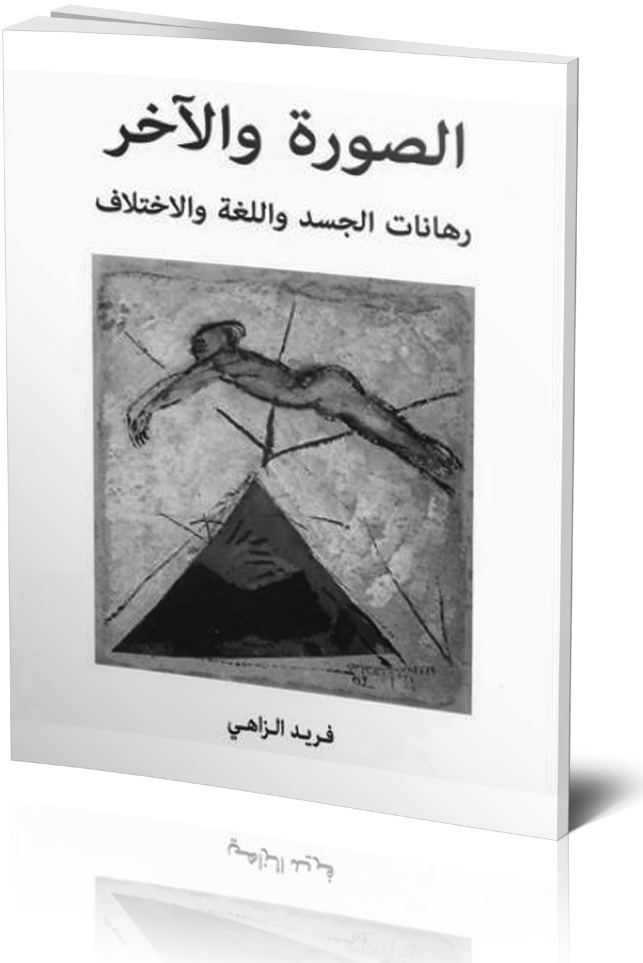
ثبت الأعلام

- **مالارميه،** (1842-1898)، زعيم الشعراء الرمزيين. كان يحب كل الفنون وخاصة الرسم والموسيقى وفن الباليه. وفي سنة 1896 اختير أميرا للشعراء خلفًا لفرلين. (Encyclopaedia Britanica; Vol. 14, 1966).
- **بوترويك،** فيلسوف جرماني وناقد أدبي، وُلد سنة 1766. أهم أعماله كتاب (الإسطتيقا) 1806. (Encyclopaedia Britanica;Vol 4, 1966).
- **نيكولاي كريسطوف فريدريك،** (1733-1811)، كاتب وناقد جرماني أسس ما بين 1757 و1765 (خزانة الفنون الجميلة والعلوم). (Grande Larousse Encyclopédique; Vol. 7).
- **إمينيسكو ميهيل،** (1850-1889)، كاتب روماني رسّخ الشكل الشعري الروماني الذي كان يتطور قبله ببطء. (Laffont - Bompiani: Dictionnaire des Auteurs, A - J, Paris 1958).
- **لي-تاي-بّي،** شاعر صيني وُلد سنة 701، وهو العصر الذهبي للثقافة الصينية. كان يسمى بـ«الشاعر الخالد». ومن أشعاره اللطيفة:

بين الزهور قنينة خمر
أشرب وحيدا دون نديم.
وبرفْعي للقدح، اِستضفتُ القمر
ومع ظِلّي، صرنا ثلاثة.

(Laffont - Bompiani: Dictionnaire Biographique des Auteurs, K - Z, Paris.(1958)

سيرة وحوار


الصورة والآخر
رهانات الجسد واللغة والاختلاف
فريد الزاهي

فريد الزاهي:
الترجمة إن لم تكن مؤسسية، فهي تكون ثقافية، محمولة على هوى الأفراد واختياراتهم

حاوره عبد الخالق عمراوي[1]
وإدريس الخضراوي[2]

لعبت الترجمة دورا أساسيا في إغناء الحقول المعرفية من خلال العمل على نقل المعرفة من أصولها إلى ثقافة أخرى. وقد سعى الناس منذ القديم إلى الاستعانة بالترجمة والمترجمين لنقل معارفهم إلى الغير أو نقل معارف الغير إليهم، فتصدى نُجباء القوم لهذه العملية الدقيقة والحساسة التي تستوجب –في الحدود الدنيا– معرفة دقيقة من المترجِم للغتين المترجَم منها وإليها، إضافة إلى معرفة كافية بمجال وموضوع الترجمة.

وقد نبغ المغاربة وكثير من العرب في حقل الترجمة، فصاروا عُمدة في بابهم يُسْتَنَدُ إلى ما يترجمون بكل اطمئنان، إذ اتخذوا من الترجمة صنعة أبدعوا فيها بمعرفة وذوق حصيفين.

لكل ذلك عملت مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» على تخصيص ملف كامل لمناقشة مسألة الترجمة في علاقتها بالأدب تحديدا، وفي مجالات المعرفة عموما، وسعدت أيضا بأن تُحاوِرا علَما مغربيا عربيا من المترجمين المبَرَّزين بالموازاة مع ذلك. إنه الأستاذ الدكتور فريد الزاهي الباحث المَغربي العربي الذي أغنى الخزَانة العربية بكثير من المؤلفات العلمية القيمة باللغتين العربية والفرنسية ذات الصلة المباشرة بالأدب والسوسيولوجيا والفكر والفن...؛ وهو ما يظهر جليا في العدد العديد من مؤلفاته وترجماته التي نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما يلي:

1 – المؤلفات

– الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
– الجسد والصورة والمقدس، إفريقيا الشرق، بيروت – البيضاء، 1999.
– النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
– عزيز أبو علي: فتنة المطلق، مؤلف جماعي، منشورات مرسم، 2000، (بالفرنسية والعربية).

1 – أستاذ باحث في السرديات، المغرب

2 – أستاذ الأدب الحديث، الكلية المتعددة التخصصات، آسفي، المغرب.

- ثلاثون سنة من احتضان الفنون: مجموعة فنية مغربية، منشورات البنك التجاري المغربي، 2002 (بالفرنسية).
- العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.
- من نظرة لأخرى، الفن ووسائطه بالمغرب، منشورات مرسم الرباط، 2006 (بالفرنسية).
- العتبة والأفق، تجربة الخروج من اللوحة في الفن العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة (جائزة لجنة التحكيم للبحث النقدي التشكيلي) 2009.
- جسد الآخر، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، 2009. (بالفرنسية)

2 - الترجمات

- علم النص لجوليا كريستيفا، منشورات توبقال، 1991؛ ط. 2، 1998.
- مواقع لجاك دريدا، منشورات توبقال، 1993
- صيف في ستوكهولم لعبد الكبير الخطيبي، توبقال للنشر، 1993
- مراكش المدينة لكلود أوليي، منشورات عكاظ، 1995
- ثلاثية الرباط، لعبد الكبير الخطيبي، منشورات الرابطة، 1996
- المغرب العربي وقضايا الحداثة لعبد الكبير الخطيبي، ترجمة جماعية، 1997
- حياة الصورة وموتها لريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، 2002
- الفن العربي المعاصر (مقدمات)، منشورات عكاظ، الرباط، 2003.
- تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، لمشيل مافيزولي، المجلس القومي للثقافة، القاهرة، 2005.
- الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، لهنري كوربان، منشورات مرسم الرباط 2006؛ ط.2 منشورات الجمل بيروت، 2008.
- السحر والدين في إفريقيا الشمالية، منشورات مرسم، الرباط، (جائزة المغرب للترجمة) 2008.
- رحلة إلى المغرب لأندري شوفريون، منشورات هيئة التراث والثقافة، أبوظبي، 2011.
- الصورة والآخر: رهانات الجسد واللغة والاختلاف»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 2015.

وإذ تسعد هيئة تحرير المجلة بهذا الحوار العلمي الدقيق مع الأستاذ الباحث فريد الزاهي تتقدم إليه بجزيل الشكر على حواره وعلى مساهمته العلمية أيضا.

البلاغة والنقد الأدبي

■ **الأستاذ فريد مترجم متمرس، وصاحب ثقافة متنوعة وعميقة، وصاحب تصور علمي وشخصي للترجمة، هلا تفضلتم بوضع تصوركم لفعل الترجمة كتوطئة لحوارنا؟**

● الترجمة كما أتصورها فعل شامل يخترق مجمل نشاطنا اليومي والحياتي. وباعتبار أنها أشمل من اللغة وأعمق تأثيرا، فهي تطاول الانتقال من الحسي إلى التصوري، ومن التصوري إلى اللغوي. فالترجمة بهذا

المعنى، هي الفعل الذي يتجاوز وجودي الشخصي اللغوي ليشمل كافة كياني. مع ذلك فإن هذا التعميم لا يخضع للتقنين الثقافي بقدر ما يخضع لقوانين أخرى. وحدها الترجمة اللغوية تخضع لقوانين العبور الثقافي (حقوق المؤلف، حقوق المترجم، مفهوم الأصل، الإمكان أو الاستحالة...).

في هذا السياق، وبالرغم من التطورات اللسانية والتراديكتولوجية (وأنا لا أحب بتاتا هذا المصطلح)، ورغم البنيان الهائل لما يسمى بنظرية الترجمة، فإن الترجمة، الأدبية منها بالخصوص، تلك التي تهتم بالمعارف من فلسفة وعلوم اجتماعية وإنسانية وفنون القول من شعر ورواية وغيرهما، تظل رهينة أمرين أساسيين: المعرفة المتخصصة والعامة باللغة وبفحوى النص، والحساسية الكبرى اللسانية منها والثقافية التي تجعل عملية الترجمة أشبه بلحظة إبداع نصي للنص المترجم.

لهذا السبب استعدت ذلك المفهوم العمومي للترجمة باعتبارها تحويلا حسيا وإدراكيا سابقا على اللغة ولاحقا عليها. بالضبط، لأن الترجمة ليست فعلا آليا، وإلا تساوى المترجمون في جودة فعل الترجمة، وليست رهينة فقط بمعرفة اللغتين وإلا كان كل مزدوجي اللسان مترجمين أكفاء. إنها أصلا حساسية، ثم معرفة لسانية، ثم كفاية ثقافية، ثم فعل نصي.

لا أسعى إلى القول من خلال ذلك إن عملية الترجمة غير قابلة للضبط العلمي والمنهجي والمعرفي. فقط أقول إن الترجمة سيرورة لا يمكن أبدا تجاهل مكوناتها المختلفة والمتآزرة ومن ضمنها مسألة الذات والاستعداد والميول. إنها ممارسة فينومينولوجية لا تشكل حرفة خارجية نمارسها من غير أن نعيش آثارها الشخصية والذاتية. بالعكس الترجمة كينونة أساس وجوهرية تغير علاقتنا باللغة والنص كما بذاتنا.

ولذلك، بل من أجل ذلك، لا يمكن اعتبار المترجم نسخة باهتة من المؤلف أو عبدا له إلا إذا ابتغى لنفسه أن يكون كذلك، أو سمحت له نفسه و«مستواه» أن يعتبر نفسه كذلك، أو حكمت عليه عوامل أخرى في الأمر. المترجم مؤلف ثان، خاصة حين يتعلم الأمر بترجمة النصوص المركبة. وأنا من الذين يعتبرون أن الشعر ليس استثناء ماهَويا في مجال الترجمة بالرغم من صعوبته، بل استحالة بعض مناحيه واستعصائها على التحويل الترجمي؛ بل أعتبر أن ثمة نصوصا، ومن ضمنها النصوص الشعرية، تشكل حوافي الترجمة وحدودها وتخومها المجهولة الأقدار والعواقب. فالمشاكل التي تطرحها نصوص مالارمي مثلا لها ما يقابلها في الصعوبة والمشاكسة والامتناع بل والتمنع، في نصوص هايدغر وهوسرل ودريدا ودولوز الفلسفية.

من ثم ليس ثمة من خصوصيات في الترجمة إلا الخصوصيات البنيوية لا الماهوية، التي تعتبر الشعر شيئا خارقا مثلا.

المترجم كيان تكبر ذاته وتتطاول على قامة المؤلف كلما كان النص مستعصيا على الترجمة أو متمنِّعا عليها. فهو إما أن يفرض نفسه كمترجم كاتب أو يمَّحي أمام النص وتتقزّم قامته حتى تختفي عن أنظار النص. لهذا أعتبر من موقعي أن الترجمة لعبة جدية وندّية. جدية لأنها تجعل المترجم في محك التجربة، وندية لأن مرماها أن يكون النص المترجَم في مستوى النص الأصل.

البلاغة والنقد الأدبي

■ **تنظرون إلى الترجمة بوصفها لعبة سخية وجدّية ومضيافة تضعنا أمام مرآة أنفسنا، وتجعلنا آخر ذاتنا، كما نعلن عن النقص الفظيع في الآخرية والغيرية، ونجعل من الآخر يسكن لغتنا وفكرنا. هل توضحون أكثر هذا التصور؟**

● الترجمة لعبة ضيافة في اللغة. ففي سنة 1995، خلال ندوة نظمتها أنا وعبد الكبير الخطيبي والمركز الثقافي الفرنسي عن جاك دريدا، غامرت بلعبةٍ ماكرة على لفظ supplément (الإضافة)، أفضت بي مع جاك دريدا إلى تصور هام عن الضيافة المشتركة. فقد كان مفهوم الإضافة مفهوما مركزيا في تنظير دريدا حينها للاختلاف. وأنا لعبت على مفهوم الإضافة والضيافة باعتبارها في العربية من الجذر نفسه. وهكذا، ومن خلال هذا الانزلاق، اعتبرت أن الترجمة إضافة في مجال الكتابة وضيافة للنص الأصل في اللغة المضيفة. ومن ثم يأتي سخاء المترجم والثقافة المستقبلة التي تتلقى بالضبط أيضا سخاء وكرم النص الذي يمنح نفسه هدية وأعطية لأنه مضاف وضيف في الآنَ نفسه (hôte).

الترجمة فعل إضافة واستضافة. إضافة بالمعنى البسيط للكلمة الذي يجعل المضاف أو الضيف إثراء للثقافة المضاف إليها أو الضيفة. والضيف لا ينصاع فقط لفعل الضيافة والإضافة، وإنما أيضا لمقاصدها، وفي ذلك تتمثل عملية التلقيح insémination والتشتيت déssimination التي تقوم بها بشكل مفارق الترجمة (تبعا لاستيحائنا لجاك دريدا).

فكل تلقيح يتبعه تشتيت لأن ثمة انغراسَ الفكر المترجَم في الفكر والثقافة المترجَم إليهما... آنذاك يمكن الحديث عن سيرورة فعلية للترجمة أو عن فعل لها. فالترجمة لا تقاس بجمالها ووجاهتها والجهد المبذول فيها، وإنما أيضا بآثارها traces وبأثرها effet؛ أي بقدرتها على التجَسْدُن (بلغة ابن عربي) في روح الثقافة الحاضنة.

البلاغة والنقد الأدبي

■ **كل ترجمة وإن كانت جيدة لها صعوباتها. ما هي الصعوبات التي تواجهكم في عملية الترجمة؟ وهل هناك معايير محددة للترجمة الجيدة؟**

● ليست كل النصوص صعبة الترجمة. هناك الترجمات الهينة والصعبة والإشكالية والمتمنِّعة والممتنعة والمستحيلة. وعلينا أن نَجرُد أصناف الترجمات انطلاقا من الصعوبات العملية والفكرية (والنظرية؟) التي تطرحها على المترجمين. بيد أن كل النصوص تتطلب الاحترافية في الترجمة حتى النصوص الأبسط فيها. وهنا أفترض أن نصوص ابن المقفع قد تطرح على المترجم مشكلات أعوص مما قد تطرحه عليه أشعار أبولينير.

ميزة النصوص التي تطرح صعوبات علينا هي أنها تطرحها علينا بمقصدين: الاختبار والمحبة؛ أي اختبار مدى قدرتنا على التحمل واستعمال ذكائنا التأويلي والترجمي، ومحبة فينا لأن النصوص تفترض دوما مسبقا أن عملية الكتابة أهون من عملية الترجمة. فقد لا يتحمل المترجم أحيانا بعض العناصر أو الجوانب

في النص فيضطر مع ذلك لترجمتها. وقد يحس المترجم بهنات النص فيجعلها مكونات فيه ومنه. وقد يحس بتناقضات النص فيختار حينها إما أن يكون محققا فيرد عليها في الهوامش، أو مترجما «أخويا» فيكتفي بترجمتها كما هي تاركا للقارئ ولفطنته استكشاف الأمر.

المترجم مصاحِب للكاتب، حين تكون الترجمة من باب المهمة التربوية أو الطلبية الظرفية. وهو خليل المترجم (والخَلَّة تفترض التخلل والتفاعل كما يقول ابن عربي) حين يتعلق الأمر بنص يتمنى المترجم لو أنه كان كاتبه، فيصير كاتبه في لغة أخرى. من ثم فالصعوبات مقامات: تلك المرتبطة بالثقافة، أو بالإحالات التي لم يعد لها أثر بفعل الزمن (حين يكون الفاصل الزمني بين الأصل والترجمة كبيرا)، أو بالتركيب والهجانة اللغوية والاصطلاحية، أو بالتعقيد التجريدي، أو بالصور اللغوية التي ليس لها من مقابلات في اللغة المترجم إليها.

وفي كل الأحوال ثمة، دوما، مخارج تتمثل في شخصية المترجم ومدى تمكنه من اللغة ومن الكتابة ومن الموضوع ومن ثقافة مؤلف النص الأصل، كما بمدى حنكته وذكائه ومهارته. الترجمة تتحلل صعوباتها وتذوب تحت حرارة الرغبة الترجمية التي يمارس بها المترجم عملية الترجمة، بحيث لا تترك أحيانا خلفها إلا آثار وجودها.

تتحول الصعوبات إلى نصٍ خفي، وإلى ذاكرة ثاوية خلف المقروء. إنها حكاية تكوُّن النص المقروء والنهائي الذي لا ننتبه ولا نَلْتَذُّ في النهاية إلا بما يقدمه لنا من جودة في الترجمة. وجودة الترجمة هي في آخر المطاف جماع فعل الترجمة وسيرورتها وصيروتها وهيئتها النهائية التي تستوي عليها، بعد الأخذ والرد والبحث والتنقيب، وحالات الاحتباس واليأس أحيانا... إنها الجودة التي تكون في مستوى الجهد المبذول كما في مستوى متوقَّع القارئ المحترف.

الترجمة التي لا تلغي العودة للنص الأصل، حتى في إمكان ذلك،لا يعوَّل عليها... والترجمة التي لا تكون في مستوى النص الأصل تكون ترجمة وظيفية، مؤقتة، مهددة بأن تغتالها في يوم ما الترجمة الأجود والأقدر على امتلاك النص الأصل...

الترجمة الجيدة بطبيعتها امتلاكية وغيور وأنانية، لهذا فهي لا تواري النص الأصل وراء حجاب وجودها، وإنما تعطل لزمن طويل إمكانية أن تأتي ترجمة أخرى لتأخذ مكانها. فهي لا تحب تعدد الزوجات... على الأقل في اللغة الواحدة...

البلاغة والنقد الأدبي

■ **يعرف أمبرطو إيكو الترجمة بأنها «قول الشيء نفسه تقريبا». هل تتفقون مع هذا الفهم للترجمة؟**

● ذلك هو ما يعبر عنه هايدجر بمفهوم le même، أي الشيء نفسه من غير أن يكون هو... تقريبا... أي قريبا من بشرة الأصل. هو كذلك. بيد أن هذه «التقريب» تطرح من الإشكالات أكثر مما تحل. فهي بديهية لأن النص المترجم لا يمكن أن يكون مطابقا identique للنص الأصل. وهي تعني أن الترجمة مفتوحة على الاختلاف الذي يشكل هويتها.

يراوح المترجم بين لغتين، ويمارس العبور من الواحدة إلى الأخرى. وفي هذا البرزخ يتشكل النص المترجَم وتتبلور صورته. من ثم فالتقريبية التي يتحدث عنها إيكو نابعة أصلا من إكراهات اللغة المستقبلة وإكراهات ثقافتها وقدرات المترجم عموما. إنها عملية التقرب من النص الأصل التي تحكم كل ترجمة والتي تجعل النص الهدف جار النص الأصل وقريبه وأخاه القرين أو التوأم، لكنه ليس النص الأصل في كل الأحوال. وفي الاختلاف هذا تتراءى لنا صورة المترجم بما يحمله معه من رغبة في إبداع النص الأقرب للأصل...

البلاغة والنقد الأدبي

- **يقول والتر بنيامين: «إن المترجم يظل مدينا للأصل من حيث إن النص الأصل يفرض عليه مهمته وواجبه الذي يتوجب عليه أن يقوم به في أحسن الظروف والأحوال». هل ما يزال هذا الفهم ملائما أمام التطورات التي عرفتها نظريات الترجمة؟ وما حدود وهوامش تحرك المترجم أمام إكراهات وسلطة النص الأصلي؟**

• الترجمة رحلة عبور من نص إلى نص آخر يكون هو هو، وهو غيره. بيد أن نظرية بنيامين تقوم على مفهوم الديْن dette، أي ما يدين به النص المترجم للنص الأصل. وهي نظرة تعود لأفلاطون ولمفهوم الأصل باعتباره منبع الهوية والجوهر المتحكم في الباقي. والحال أن الترجمة بالرغم من تحكم النص الأصل فيها إلا أنها تملك ضربا من الاستقلال. إذا شئت، يمكننا القول إن المترجم ليس شخصا خادما للنص الأصل خانعا لمتطلباته. فالمترجم الكفء أيضا كاتب ومؤلف، حتى وهو يترجم نصوص الآخرين. ولولاه لما كان للنص الأصل وجود في ثقافات أخرى. صحيح أن حرية المترجم تبدو محدودة، لكنها ليست بالهينة. فحريته تتمثل بالأساس في التعمق في النص وفي جعله للنص الذي سوف يحرره في مستوى قوة النص الأصل. هذه الندّيّة هي التي تحدّ من مفهوم الأصل باعتباره مفهوما ميتافيزيقيا يكون مصدرا لكل الإيجابيات... فالترجمة ليست نسخة من النص الأصل. إنها النص الأصل في لغة أخرى. وكلما كانت الترجمة وجيهة كلما أنستنا في النص الأصل وكلما صار الديْن أمرا منسيا.

إننا هنا حسب فكر هايدغر نمر من مبدأ الهوية (identité) بما هو تطابق إلى مبدإ mêmeté الذي يمكن أن نترجمه هنا تجاوزا بالشبهية أو النفْسيّة، باعتبار أن التطابق يكون في الروح لا في الجسد، ولو أن هذا المفهوم لا يفصل بينهما بأي شكل.

إن هذه الغيرية التي يرمي بنا فيها النص المترجَم، خطيرة جدا وقاتلة، لأن النص المترجَم قد ينسينا في الأصل وقد يحجبه، أو هو قد يمنحه حياة جديدة ووجودا أجدّ. بالمقابل، فإن الترجمة قد تُحيي في ذاكرة ثقافة ما منسيها الثقافي، أي المؤلفات أو المصنّف الذي كانت الموضة أو الأهواء اللحظية قد أقصته.

أسطورة الأصل لم تكن مطروحة في الثقافة القديمة والكلاسيكية في أي مجال من المجالات. ولعل حديث الجاحظ عن الترجمة وعن تفاعل اللغتين يغنينا عن الخوض في ذلك، إذ هو يعتبر أن ثمة لغة تتجاوز لغة أخرى في حوار الترجمة. وهي لم تكن مطروحة حتى بخصوص النصوص المقدسة. لنتذكر أن الأمر همَّ أيضا أسمى نص مقدس في الثقافة العربية ألا وهو القرآن. فثمة، كما يعرف الكل، سبع قراءات للنص،

بل عشر، بل ثلاث عشرة قراءة. وهذه القراءات تحيل على نص تم بناؤه وليس هو النص الأصل. بل هو نص تم تدوينه «لاحقا» من قبل الصحابة والتابعين. النص الأصل في هذه الحالة هو النص الشفهي الذي جاء مباشرة على لسان رسول الأمة. والصحائف كانت أصلا مكتوبا وثانيا يوثق ويسجل النص الشفهي السابق عليه.

صفوة القول، إذا كنا نبيح قراءات متعددة في نص مقدس، ونخلخل بذلك طابعه الأصل في وحدانيته المفترضة، فلماذا لا نبيح للترجمة قراءات متعددة تُؤَوِّل وتُعيد صياغة مقول النص وتخلخل أصليته. بل الأمر في الترجمة أقوى لأننا لا نترجم المعاني داخل اللغة نفسها، وإنما من لغة لأخرى. إن الطابع الميتافيزيقي للأصل (دريدا، دولوز) لا يزال يتابعنا في مثاليته المعطاة سلفا. والحال أن المترجم بمجرد ما يفعل (يمارس) الترجمة، يخلق مشكلة للنص الأصل: فهو أولا يجعله أمام مرآة يرى فيها صورته وكأنها مقلوبة، أي في حضرة خيالية هي حضرة الصورة، أي الشبيه، ومادتها الجديدة. وهو ثانيا يجعل المترجم يمارس فعل استيلاء واستحواذ وسطوة على النص فيجرده من مؤلّفه ويعلقه تعليق هوسرل للحكم: أي أننا يمكن أن نقول بكل بساطة إن هذا النص هو وليس هو.

هذه المفارقة هي المفارقة الكبرى للترجمة. وهي في أصل ما يعرف بالخيانة. وكأن الأصل يكتفي بذاته في علياء أُحادِيته. فالمترجم مثله مثل آدم في موقع خيانة دائم، لأن آدم خان الطابع الملاكي للإنسان الأول (الأصل)، ومن ثم كان في أصل آدميته وبشريته وإِنْسِيته. وهو من ثم المترجم الأول للملاك إلى إنسان، وربما للملاك إلى شيطان أيضا !!!

هذه الخيانة «المتأصلة» في فعل الترجمة، والتي من دونها لا يمكن أن يكون ثمة ترجمة، هي ما يمنح للنص ولادة جديدة وكيانا جديدا. فالمترجم وهو يمارس فعل الحب مع النص الأصل يخرجه من أحاديته ويدخله مجال التعدد. قد نعتبر الترجمات ظلالا، لكن لولا ترجمات البيان الشيوعي (المكتوب بلغة لا يقرؤها إلا بضعة الملايين من البشر) لما كانت الحركات الاشتراكية والشيوعية إحدى أكبر التحولات الثقافية والفكرية والسياسية التي عرفتها البشرية في القرن العشرين...بل من دون هذه الترجمات ما كان للأصل قيمة تذكر مقارنة مثلا مع كتاب الرأسمال...

الترجمة فعل دائم يحطم سلطة النص الأصل ويحوله من نص غريب إلى نص وأجنبي إلى نص يسكن اللغة الجديدة المضيفة، يتلبس بلَبوسها ويتنفس بلاغتها وحروفها وكلماتها وهواءها. وما إن يتم ذلك حتى يغدو نصا هجين المصدر والمَآل.

البلاغة والنقد الأدبي

- **يتزايد الاهتمام بين الباحثين بدور الترجمة في إعطاء فكرة الأدب العالمي ذلك البعد الذي شدد عليه الشاعر الألماني غوته عندما تحدث عن هذا المفهوم. وفي الوقت نفسه يبدو مفهوم الأدب العالمي مفهوما غير عادل لأنه ينطوي على مركز وهامش مشدود إلى علاقة غير متكافئة. كيف تفهمون دور الترجمة في هذا السياق؟**

• تمنح الترجمة للنص سبيلا إلى العالمية لأنها تقلص حدود مجهوليته. فحتى لو كان النص مكتوبا بأكثر اللغات كونية كالإنجليزية مثلا، فإن العالم الفرنكفوني (الشاسع الأطراف) لا يتكلم ويكتب الإنجليزية لأنها لغته الثالثة أو الرابعة. تقليص الحدود هذا يضمن خروج النص من حدود لغته وصيرورته نصا مهاجرا ومرتحلا وغير أجنبي... الأجنبي هنا يغدو ضيفا، لأن الترجمة ضيافة في اللغة، والضيف حين يتركز في ذهنية الثقافة المستقبلة، ويندمج في بشرتها ومسامها يغدو أحد مكوناتها. من يجرؤ اليوم على الحديث عن رولان بارث مثلا ككاتب غريب أو أجنبي عن الثقافة العربية المعاصرة؟

العالمية أمر يتم، إلى جانب الترجمة، بالجوائز الأدبية الكبرى (نوبل، غونكور، بوليتزر....)؛ بل إن تلك الجوائز تكون حافزا إضافيا على الترجمة لأنها تشكل معياريا قيمة ثقافية عالمية تبسط سيادتها على العالم، مهما كان نقدنا لها وتحفظنا على اختياراتها.

بيد أن مفارقة الترجمة الكبرى الثانية تتمثل في أنها بقدر ما تحقق عالمية كاتب ما بقدر ما تؤكد، كما قلت، على ثنائية المركز والهامش. قد يقول قائل إن ثمة جوائز عالمية تمنح لكتاب أفارقة أو عرب أو آسيويين، فأين هو تركيز المركز على حساب الهامش؟ الأمر يتم في كون الترجمة كما الجائزة تكون تعبيرا عن هذه الاختيارات التي تكون أحيانا محكومة بهواجس وخلفيات قابلة للنقاش.

مع ذلك يمكن القول إن الترجمة -في حد ذاتها ومهما كانت مقاصدها الظرفية- تتحدد باستراتيجية انفتاحها وفعلها في التواصل بين الثقافات.

البلاغة والنقد الأدبي

■ **أظهرت الدراسات والأبحاث المعاصرة أن الترجمة ليست بعيدة عن التحيزات والتناقضات. وهذا الأفق ما بعد حداثي الذي تنطلق منه هذه الدراسات والأبحاث يبدو معاديا لفكرة المركزية بأشكالها كافة. ما تأثير هذا المنظور على عملية الترجمة؟**

• بما أن الترجمة نقل وانتقال، وعبور وترحال، فإنها تفكك مفهوم المركز بوجودها الحركي ذاك وإن كانت في أحيان أخرى تؤكد وجوده. فكل مركز يبني وجوده على الانغلاق، فيما تنبني الترجمة على الانفتاح. لكن الترجمة من لغة الآخر فقط هي بشكل ما تعميم لمركزية المركز وتوكيد له. في الحين الذي تكون فيه الترجمة من لغة هامشية إلى لغة الآخر تحقيقا لمبدإ الترجمة التفاعلية التي تسير في الاتجاهين معا.

من ثم فإن الترجمة إلى لغة الآخر (من العربية مثلا إلى الإنجليزية والفرنسية) تبين مدى أصالة منتجنا الإبداعي والثقافي وقدرته على العبور والعالمية... وهنا تكون الترجمة مِحكا يمكّن من إبراز قدرة ثقافة معينة على أن تخرج من الاستهلاكية لتدخل مجال التفاعل والعطاء.

وفي الحقيقة، فالترجمة تمكننا من قياس مدى أهمية ثقافة معينة ومن رصيدها العالمي، لذا فإن الاهتمام بهذا الجانب يكون تثمينا للجوانب العالمية والكونية في ثقافة ما، والتي تأتي الترجمة منها إلى اللغات العالمية توكيدا لديناميتها.

البلاغة والنقد الأدبي

- **في مقالتكم الموسومة بعنوان: «لأكثر من لغة، جاك ديريدا من ترجمة لأخرى» قلتم: «إمكان القراءة لا يعني منطقيا إمكان الترجمة، لأن ثمة بينهما لعبة اللغة وحلزونية الفكر ومتاهات الدلالة والمعنى». هل تقصدون أن إتقان اللغة المترجَم عنها غير كافٍ للإبحار والتجديف في عوالم الترجمة؟**

●فعلا، لا يكفي أن يكون المرء مزدوج اللسان أو قارئا للغة أخرى كي يترجم منها أو إليها. الترجمة تهيؤ واستعداد prédisposition لا تتوفر لكل واحد. وهي اشتغال طويل الأمد على العلاقة بالقراءة وباللغة وبالتحرير وبتطويع المعاني والدلالات... إنها قراءة مبدعة لأنها تمنح لنص الآخر وجودا ممكنا وفاعلا في لغة أخرى لا يتكلمها صاحب النص.

من ثم فالمترجم الأدبي المحترف هو غواص لا يُخاف عليه في بحور اللغة والكتابة. ولا أدل على ذلك أنه كما يقول جاك دريدا هو أفضل قارئ للنص، وذلك بالأخص لأنه هو الذي يمتلك كلية أفضل امتلاك من غير نية في استعماله شَذَريا أو جزئيا، وكذا لأنه يدرك هفواته الخفية ومنطق كتابته وإيقاعه في القوة والضعف ونَفَسه الطويل أو القصير...

المترجم أشبه بـ «سكانير» يرى النص في لحمه ودمه وعظمه ودقات قلبه، بل يحدس أحيانا لاوعيه!

البلاغة والنقد الأدبي

- **من المعلوم أن العرب وصلوا أوج حضارتهم العلمية حين ساءلوا ثقافتهم بوعي، وحين عمدوا إلى ترجمة نفائس الكتب من مجالات مختلفة ومن ثقافات متعددة ضمن مؤسسات تعنى بالترجمة والنقل. إلى أي مدى ترون أن الترجمة قادرة على النهوض بالثقافة العربية، والارتقاء بها إلى أفق المساهمة في البناء الحضاري الكوني، علما أنها -في الغالب- ترجمة أفراد لا مؤسسات، وترجمة أدب لا ترجمة فكر وثقافة؟**

● الترجمة فعلا إن لم تكن مؤسسية فهي تكون ثقافية، محمولة على هوى الأفراد واختياراتهم.

ما الذي أنتج هذا الوضع المحكوم بالحضور الكثيف للمبادرة الفردية وبغياب المبادرة المؤسسية؟ لقد نجم عنه فوضى في الاختيارات، بحيث صار المترجم يتبع ما يحتاجه هو للتدريس وما تميل إليه دراساته، وما له معه أُلْفة فكرية. وهي أمور مشروعة طبعا. بيد أن الميول العامة للبنيوية مثلا في الثمانينيات أفرزت تضخما طاول دراسات معينة موجهة، في الحين الذي تم فيه تهميش عناصر ومكونات أخرى كنا بحاجة إليها.

الترجمة لسوء الحظ (أو لحسنه، من يدري؟) تتصادى مع الهموم الثقافية لثقافة معينة، فتستبقها في رغباتها وتوجهاتها، وتشكل بمعنى ما النور الذي يمنحها أفق رؤية. لاحظ معي أن تراجع الترجمة ومعها تراجع حركية الأشخاص خارج الحدود منذ الثمانينيات نجم عنهما انغلاق وتقوقع حول الذات يجعل القيمة الثقافية للاختلاف الديني اختزالا للاختلاف الثقافي عموما. ففي غياب ثقافة منفتحة على الآخر

وعلى لغته وفكره وقيمه، تغدو القيم الذاتية أقرب إلى الكفاية الذاتية ومن ثم أقدر على خلق هوية عمياء تخبط خبط عشواء....

الترجمة تحرر اللغة أولا من لاهُوتِها الشخصي ومن انكفائها على نفسها وعلى وهم هويتها واكتفائها بذاتها، ومن ثم مهمتها التحريرية.

وهي أيضا تشكل بمعنى ما مسام الجسد الثقافي الذي به تتنفس عَبَق الآخر ووجوده وحضوره الثقافي. بيد أن هذه العملية التلقيحية ليست معطاة قبليا، لأنها تتطلب اشتغالا على المقاصد والاستراتيجيات. لسوء طالعنا أن حظنا من الترجمة من اللغات الأخرى قليل. فإذا كانت الترجمة في دول أخرى تشكل آلة تشتغل ليل نهار لتشكل رديفا للكتابة فإنها في العالم العربي بدوله المتعددة لا تشكل ثقلا يذكر. هذا حتى لا نذكر ما يطاول تلك الترجمات من نواقص في الاختيار والجودة كما في المقاصد والأهداف أحيانا.

الترجمة أيضا مرآة لقدرتنا على التطور الثقافي والإبداع. ولسوء حظنا لا يوجد لدينا كوليج دولي للترجمة أو مؤسسة للترجمة، على غرار المجلس القومي للترجمة في مصر أو مشروع كلمة في أبو ظبي...

إن إنتاجنا الثقافي ضعيف وإنتاجنا الترجمي يتجاوز في قوته أحيانا إنتاجنا التأليفي. بل إن قسطا وافرا مما ينشر من تأليف لهو أشبه بالترجمة لأنه يجمع ويترجم ويتصرف في أفكار من هنا وهناك، ويقدم للقارئ كما لو أنه من بنات أفكار المؤلف وهو أبعد عن ذلك بعد السماء عن الأرض. والحقيقة أن هذه العملية رغم أهميتها التربوية كثيرا ما تشكل هروبا من الترجمة وتهربا من الإبداع في التأليف، وتخلق وضعية مرضية تضر بالتأليف وبالترجمة معا.

لهذا فإن سَنَّ استراتيجية مؤسسية للترجمة من شأنه أن يخدم الترجمة ويخدم التأليف معا... وتلك قضية وزارة الثقافة والمؤسسات المماثلة لها...

البلاغة والنقد الأدبي

- **لو طُلِبَ إليكم - في نطاق تخصصكم - تحديد بعض الكتب الجديرة بالترجمة إلى اللغة العربية، فماذا تختارون؟**

● حين عاد عبد الله العروي إلى ترجمة أمهات الكتب في مجال الأنوار والتنوير الفكري، لم يكن ذلك من باب المراهنة على أصول الفكر العقلاني أو التنويري، وإنما من باب الإيمان بنهضة جديدة تنبني على تصور استراتيجي للقراءة ومعها للترجمة والتمثل والتأصيل. وليس من قبيل الصدفة أن تتقاطع ترجمات العروي مع ترجمات عصر النهضة التي كانت تهتم بما يحتاجه فعلا الفكر العربي في نهضويته.

كل ترجمة هي مشروع فكري وثقافي وحضاري. وكل اختيار فيها ينبئ عن استراتيجية متكاملة كثيرا ما تفضح قوة مواقع صاحبها ومواقفه، بل هشاشته الممكنة أيضا.

حين بدأت التعاطي للترجمة في الثمانينيات، كان الهاجس الأكبر لجيلنا عموما هو بناء حداثة ثقافية متقدمة. فكان التركيز على فوكو وجاك دريدا وجيل دولوز وبارث وغيرهم من باب الأولويات الفكرية

الاستراتيجية. كانت الترجمة محركا للفكر والتفكير. وأنا هنا أعني الترجمة بمفهومها العام. فعبد السلام بنعبد العالي مثلا كان في بداية الثمانينات لا يترجم جاك دريدا، غير أنه كان يصدر مقالات باللغة العربية مستوحاة كلها من كتاباته. وكل تأملاته في الترجمة وتنظيره لها تنبع من هذه العلاقة المركبة.

لو أتيح لي أن أقترح مؤلفات للترجمة، كما يقول سؤالك، لاقترحت إعادة ترجمة العديد مما ترجم نظرا لسوء ترجمته، ولاقترحت بالأخص ترجمة ما كتبه المستشرقون والرحالة والروائيون الكولونياليون عن المغرب لأنه يمنحنا عناصر عن حياتنا في مرحلة الحداثة لم ينتبه لها فقهاؤنا ومؤرخونا...

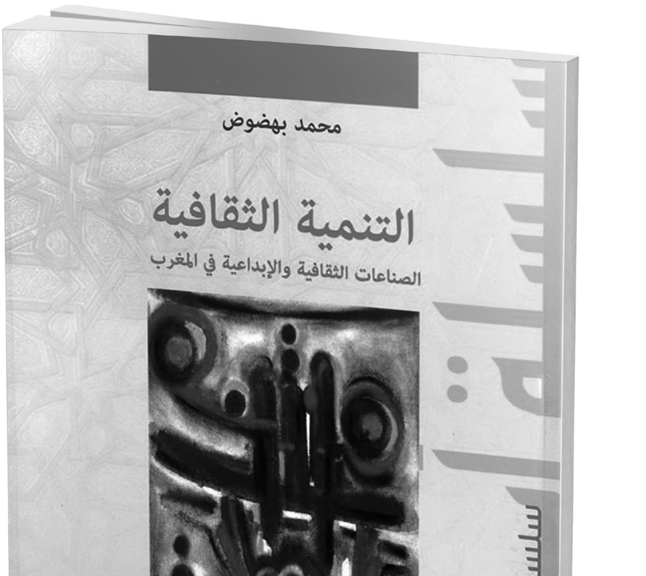
البلاغة والنقد الأدبي

- **هل يمكن أن تُحَدِّثَ القارئ عن تجربتك في مجال الترجمة؟**

• هذا أمر يصعب علي، لأنني أعتبر أن تجربتي تبدأ من جديد مع كل ترجمة جديدة. أقول لك فقط إنني أهوى ترجمة الأعمال العسيرة الترجمة والمتمنِّعة عليها (جاك دريدا والخطيبي مثلا)، أو تلك التي تناساها أو تفاداها المترجمون (هنري كوربان مثلا)... وأسعى إلى إنتاج ترجمات ذات نَفَس طويل لا يمكن أن تَبْلى أو تتطلب ترجمة جديدة... وتكون ذات وقع في الحقل الثقافي: فمثلا ترجمتي لحياة الصورة وموتها لريجيس دوبري حقق في معرض القاهرة سنة 2004 مبيعات هامة، بحيث جاء في المرتبة الثانية بعد كتاب عن الإسلام. وقد ذكر لي صديقي الروائي المصري جمال الغيطاني أن القراء في مصر يتداولونه بالاستنساخ من النسخ...

العديد من الترجمات التي قمت بها كعلم النص لكريستيفا، وحياة الصورة وموتها، وابن عربي، والسحر والدين... صارت مترجمات مرجعية يعتمدها الطلاب والباحثون باستمرار... فهل لي أن أطلب من التاريخ أكثر من ذلك؟... لسوء الحظ في مغربنا ليس ثمة اعتراف بالترجمة كما بالمترجمين الجيدين، وأغلب مترجمينا لهم صيت حسن في بلدان العالم العربي بدءً من الجزائر حتى البحرين... إنها مشكلة اعتراف ومشكلة القبائل والزوايا الثقافية التي تحافظ على الرداءة بجميع الطرق...

قارئ وكتاب


محمد بهضوض
التنمية الثقافية
الصناعات الثقافية والإبداعية في المغرب
منشورات
وزارة الثقافة
سلسلة أبحاث

كتابة التأريخ العلمي والأدبي المحلي
قراءة في كتاب: «الحياة العلمية والأدبية وأعلامها بتارودانت»
للأستاذ أحمد بزيد الكنساني

حسن طالب[1]



لعل أوّل ملاحظة تستلفت انتباه القارئ وهو ينهي قراءة كتاب البحّاثة والمؤرخ أحمد بزيد الكنساني «الحياة العلمية والأدبية وأعلامها بتارودانت خلال خمسة قرون» (منشورات منتدى الأدب لمبدعي الجنوب (2012)» أنّ البحث التاريخي المحلي في شقيه العلمي والأدبي بالمغرب لا يزال يعاني صعوبات جمّة لا يقدّر حجمها وطبيعتها إلا العارفون بمسالكه الوعرة والمتشعِّبة التي يزيدها صعوبة غياب المؤسسة والإطار، فضلا عن قلة حيلة ذات يد الباحثين في الوصول إلى الوثائق والمخطوطات، مع أن البحاثة أحمد بُزيد يشكل استثناء في هذا المجال. وتأسيسا على هذه الملاحظة لا يجد ثلة من المؤرخين والإخباريين الموسوعيين في تاريخ الأدب والفكر المغربيين إلا التصدي لهذه المغامرة، معتمدين على إمكانياتهم المحدودة من كل شيء حاملين بمفردهم عبء ما تنوء بحمله الجبال كما يقال، وبما كان أحرى بالمؤسسات (مؤسسات علمية وثقافية، جمعيات مهتمة بالشأن الثقافي والعلمي، وزاراة الثقافة، الجامعة، مؤسسات البحث العلمي، مجموعات البحث... إلخ) أن تنهض به، ولو على سبيل توفير أدنى الشروط والإمكانيات التي يتطلّبها أي مسعى من هذا القبيل يرومُ كتابة التاريخ الثقافي والعلمي والأدبي للمغرب، هذا التاريخ الذي يظل حاجة وضرورة لا غنى عنها في أي تصور تنموي جهوي للثقافة والفكر والعلم سواء بسواء.

لذلك يأتي هذا الكتاب ليذكرنا بالصعوبات الكبرى التي يعيشها البحث والتأريخ المحلّي/ الإقليمي في تاريخ المغرب العلمي والثقافي الذي لا مبالغة إذا قلنا إن من يتولّى كتابه اليوم رجال غيورون على بيئاتهم ومحيطهم ومدنهم، لم يذخروا جهدا في الجمع بين همِّ الثقافة والتدريس من جهة أولى، وبين إخلاصهم وتعلقهم الشديد ببيئاتهم ومدنهم. همٌّ يترجمونه إلى عدد من الأعمال والكتب التي تؤرخ لمحطات مشرقة أدبية وعلمية وثقافية وكأني أحسبهم بذلك يردّون ردّا جميلا وهادئا على هذه السنين الطويلة من الإهمال

1 -أستاذ الأدب، جامعة ابن زهر، اكادير.

والنسيان الذي طال ماضي بيئاتهم الثقافية، في أعلامها ومعالمها على حد سواء. ورُبّ قائل أن يقول إن هذا الكلام ينافي الواقع بدليل أننا لا نعدم أبحاثا ومقالات وحتى أطروحات جامعية تصدّت لهذا التأريخ المحلي أو ذاك من خلال بعض الأعلام والقضايا، بنوع من التفصيل والإسهاب أحيانا، ومن الشح والإيجاز الشديد والمخل أحيانا أخرى، لكن الإطار الذي يشتغلُ فيه الأستاذ بزيد، والذي يمكن اعتباره، في نظري، امتدادا لمشروع العلامة محمد المختار السوسي، رغم تفاوت المنجز كميا ومعرفيا على الأقل بين الرجلين، يختلف اختلافا بالنظر إلى تباين المرجعية الفكرية والثقافية لكل منهما. إذ يظل بوزيد، في المقام الأول، باحثا وإخباريا وجمّاعة موسوعيا شكّل على امتداد ثلاثة عقود أو يزيد علامة ثقافية بارزة لذاكرة تارودانت، وباحثا عصاميا حظي جانب التوثيق والجمع لديه بحصة الأسد، الشيء الذي يُعدّ إطارا أساسيا لا غنى عنه في توفير أرضية البحث العلمي والوصف التفصيلي للمعطيات وغربلتها بما يتيح للأجيال اللاحقة أرضية انطلاق صلبة، ما كان أن تتوافر لهم بالنظر إلى كم المعلومات والإفادات التي تخص الحركة الثقافية والأدبية في مصر من الأمصار المغربية،مع صعوبة التماسها بسبب تفرقها بين المخطوطات والكراسات والكنانيش والوثائق وغيرها من المكتوبات. وقد لا نبالغ إذا قلنا إن الأستاذ أحمد بزيد يقف على هرم المتمرسين بهذه الصناعة في سوس العالمة بعد محمد المختار السوسي.

كما يأتي هذا الكتاب، من جهة أخرى، ليجدد النقاش حول التاريخ الثقافي المحلي/ الإقليمي وضرورة بناء لبناته خدمةً لتاريخ المغرب الثقافي والأدبي العام. فالتنوع والتعدد سمتان ملازمتان لتاريخ المغرب الثقافي. تنوع وتعدد خصبان لا يعملان إلا على ترميم الصورة الأعم، يُغذّياها ويمُدّانها بأسباب القوة والديمومة والاستمرار ويربطان ربوعه المختلفة والمتنوعة (أجناسا وفضاءات وفنونا وعادات وتقاليد.. إلخ). ومن ثمّ فإنّ بناء الجزء خطوة أساس في بناء الكل. ولعل أن يكون هذا ما فعله الأستاذ بزيد في كل معظم منجزه التاريخي وكأن لسان حاله في تاريخ المغرب الثقافي/ العلمي حال لانسون وهو يدعو في آخر صفحة من كتابه الضخم حول تاريخ فرنسا الأدبي قائلا: «إن بناء التاريخ الادبي الفرنسي مشروع جماعي فليحمل كل منا حجره وقد أحسن تسويته».

تروم هذه الورقة الإسهام في هذا النقاش بمناسبة صدور هذا الكتاب من خلال إبداء بعض الملاحظات البسيطة حول ما جاء بين ثناياه بالتركيز على ثلاث نقاط هي صوت «المؤرخ، ثم منهجه في عرض المتَرجم و أخيرا تبويبه للكتاب، لافتين النظر في الوقت نفسه إلى أنه من غير الملائم في نظرنا إخضاع هذه المحاولة كلها لمناهج البحث العلمي المتعارف عليها في الاوساط الأكاديمية في تقييم كتابة التواريخ الثقافية عموما والحياة الأدبية والعلمية على وجه الخصوص. ذلك أن الرجل لم يدّع يوما أنه يقدم مشروعا علميا أكاديميا بالمعنى الحقيقي للكلمة، أعني مشروعا يلتزم فيه بقواعد المنهج التأريخي وضوابطه العلمية بما يتيح إمكانية الحديث عن منهج واضح المعالم قياسا لباحثين بارزين في التراث السوسي الروداني بوجه عام، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور اليزيد الراضي والدكتور محمد الحاتمي والدكتور المهدي السعيدي والدكتور أحمد السعيدي والأستاذ الباحث صدوق نور الدين على سبيل المثال لا الحصر.

جدير بالذكر إلى أن تتبع الحياة الأدبية la vie littéraire[1] في حاضرة أو بلد أو إقليم يفترض، أولا وقبل كل شيء، وجود تراكم كمي وكيفي في المنجز الأدبي خصوصا إذا أخذنا مصطلح الأدب بمعناه التقليدي الذي كان يشمل في الفضاء السوسي التقليدي فسيفساء من المعارف العلمية والأدبية واللغوية والمنطقية والشرعية (علوم الآلة بالمفهوم المتداول). فمفهوم الحياة الأدبية دالٌّ في الأصل على وجود منجز كمي وتراكم نوعي ودينامية في المنتج الأدبي والعلمي، وهو مفهوم لا ينطبق على حالات ثقافية يطبعها الانقطاع والقلة وانعدام ظواهر ثقافية وأدبية ناهيك عن عدم الانتظام في وتيرة الإنتاج الكمي والنوعي، فتارودانت عرفت على مر التاريخ اضطرابات وفتن كانت تلوح بين الفينة والأخرى وتؤثر بنسب متفاوتة في قيام الحياة الأدبية وتهييء شروط نشأتها بما في الكلمة من معنى. لذلك من الصعوبة بمكان في تصورنا تطبيق هذا المفهوم في ظل غياب حركات أدبية بالمعنى الحقيقي للكلمة في بعض الحواضر المغربية، بل وفي ظل غياب مسارات جلية لتطور هذه الحياة الأدبية والعلمية وتحقيبها- إن وجدت- بما يتيح الكشف عن ملامحها وملاحقة خصائصها الكفيلة بالتعرف على محطاتها البارزة، سواء بالإحالة إلى ظواهر أدبية محددة في الزمان والمكان أو إلى مصادر تاريخية/ أدبية تسعف في تبين صورة ناصعة الملامح!!. من هنا نستشف الصعوبة التي كان يكابدها صاحب الكتاب وهو يجتهد في رسم ملامح الحياة الأدبية في حاضرة تارودانت وكأنه ينطلق من نقطة الصفر من أجل جمع الأخبار والنتف والشذرات - على شحها - بل وكل ما يُسعِف في التعريف بالأعلام والرجالات والظواهر التي استقاها من جميع المصادر التي وثّق لها في آخر الكتاب. من ثمّ فإن الحماس الذي انطلق منه صاحب الكتاب وإيمانه بوجود هذه الحياة المشرقة والحية للتاريخ الثقافي والأدبي في تارودانت سرعان ما يصطدم في ذهنية مؤرخنا بشح المعطيات وتضاربها وعدم ملاءمتها مع الموضوع المراد بناءه. وللخروج من هذا المأزق النظري كان اختيار التحقيب بالقرون لكتابة لحياة العلمية و الأدبية في تارودانت أيسر المطايا ركوبا، عند المؤرخ، اهتدى إليه لحصر تراجمه باعتماد قسمة القرون. فلا أسهل عند المؤرخين المحقّبين بالقرون من تقديم الأخبار والتراجم والمعلومات أو لانتقال إلى القرن الذي يليه وهلم جرا. مما يؤكد الملاحظة السالف ذكرها عن غياب معطيات تاريخية تسند وجود تراث علمي يرفد هذا التصور الأفقي لتطور حياة علمية وأدبية لندرة المعطيات وصعوبة تجميع أجزاء الصورة وبنائها بناء على تسلسل الوقائع وإفضاء بعضها إلى بعض. وربما يكون هذا المعطى الأخير أهم ملمح يميز محاولات التأريخ لحركة أدبية وعلمية وثقافية للمغرب عبر التاريخ وهو العائق ذاته الذي اصطدم به كل الذين حاولوا هذه الكتابة ومنهم عباس الجراري (الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه) والدكتور محمد الأخضر (الحياة الأدبية على عصر الدولة العلوية) اللذين سبق لهما وأن أشارا إلى هذه الملاحظة وهم يدبجون مقدمات كتبهم. يقول الكاتب في مقدمة كتابه: » ورغم ما يعترض ذلك من عراقيل وعقبات تتمثل في ندرة المعطيات وتناثر ما هو موجود منها متفرقا في شتى المضان والخزانات الخاصة منها والعامة... لن

1 -مصطلح أصيل وعريق في أدبيات التاريخ الثقافي الغربي و الفرنسي منه بالخصوص. كان أول من قعّد له وأفاض في شرحه المؤرخ الأدبي الفرنسي كوستاف لانسون في كتابه «منهج التاريخ الأدبي» و»تاريخ الأدب الفرنسي» وأصبح فيما بعد عنوانا مألوفا ومكرورا في عدد لا حصر من الكتب والأطروحات، ثم انتقل إلى النقد العربي الحديث حيث لقي فيه رواجا كبيرا عند عدد من النقاد خصوصا لدى محمد عبد المنعم خفاجة الذي وضع سلسلة من الكتب بهذا العنوان تتناول عصور الادب العربي. كم انتشر المصطلح في المغرب في عدد من الأطروحات الجامعية وعلى رأسها: «الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية» للدكتور محمد الاخضر.

نذخر جهدا في جمع ما تناثر هن وهناك عن كل من كان لهم ذكر ودور مؤثر ومشاركة وآثار علمية وتصدّروا مجلس الدرس ونشر المعرفة في المساجد والمدارس المشهورة بالمدينة وأحوازها واشتغلوا في مختلف العلوم والفنون بالتدريس والتأليف على امتداد اجيال وأجيال طيلة خمسة قرون» (ص8).

تنحو عملية بناء حياة أدبية وعلمية لحاضرة تارودانت عند المؤرخ أحمد بزيد أحمد بزيد منحى إخباريا توثيقيا مشدودا إلى لغة تراثية/ تمجيدية تريد إحياء ماض تليد يُراد ابتعاثه بنبرة حماسية واضحة، تلتبس معها الموضوعية المفترضة في المؤرخ الأدبي/ العلمي. فهذا التراث وجه أصيل كما يقول الباحث» من أوجه اصالة تاريخ هذه المدينة الأصيلة الحافل بالأمجاد وعطائها المتميز الذي لا يتصيَّح ربيعه بتوالي السنين ولا ينضب معينه بتردد الشاربين» (ص7). مما يدل على» وجود نهضة علمية وأدبية شاملة» (ص42) وعلى الرغم من نوايا المؤرخ الصادقة وعاطفته الواضحة تجاه المؤرخ له فلا شك أن من شأن خطابه هذا أن يضرب بشكل مسبق ذلك الحياد المفترض لدى المؤرخ الأدبي، بل وموضوعيته التي تستوجب منه خلق مسافة بينه وبين الوقائع والأعلام والظواهر قيد الدرس، وإن بشكل نسبي على الأقل، درءا من الوقوع في حماس وتمجيد واعتزاز قد يكون مبالغا فيه في نظر الباحث المتخصّص، وربما لا تُعزِّزه حتى الوقائع والوثائق التاريخية، ولا المصادر المعتمدة، بالحماس نفسه واللغة نفسها. ومن غير شك أيضا أن قسما كبيرا من اللغة التي يكتب بها تاريخنا الأدبي/ الثقافي المغربي قد نحت في بداياتها هذا المنحى الذي يجعل صوت المؤرخ نفسه صدى مكرورا يستنسخ صورا مثالية/ تمجيدية، يشوبها كثير من العسف والتمحل بما يلغي المسافة المشار إليها أعلاه في غياب فهارس وقوائم وبيوغرافيات تساعد على توضيح الصورة الحقيقية لوضع أدبي أو ثقافي أو علمي معين في زمن محدد. فمن غير شك أنّ الذات المؤرِّخة هنا تتماهى مع موضوعها حدَّ الانصهار الشيء الذي يجعلها لا ترى في ما ترويه من وقائع سوى صور تستنسخ بعضها بعضا، من عصر إلى آخر، ومن علَم إلى مثيله. مما يعكس نظرة أفقية في رؤية المؤرخ للوقائع الأدبية ضمن خط زمني تفترض فيه استمرارية بقدر ما تطرح النظرة المذكورة سؤالا عن وعي المؤرخ بالسيرورة التاريخية و مدى امتلاكه لتصور عن المنهج في كتابة هذا التاريخ الذي نعلم جميعا أنه يتجاوز مجرد الكتابة عن الوقائع والأحداث والمرويات إلى استخلاص دلالة معينة عبر اعتماد الإستقراء وفسح مجال للتأويل والإجتهاد المبني على الموضوعية واللغة العلمية والمصطلح أو المفهوم العلمي، ومن ثمّ التفكير في العتاد النظري والوسائل والسيرورات والمناهج التي تتيح معرفةً بالوقائع وكتابتها وإيجاد تفسير لها. وفي نظرنا المتواضع أن كلام مؤرخنا عن «بلوغ النهضة أوجها في عصر أحمد المنصور الذهبي [...] وازدهار الحياة العلمية ازدهارا كبيرا» (ص 12) و بلوغ «الإبداع الأدبي مستوى عاليا من السمو والتناول» و» أن المغرب [في العصر السعدي] شهد نهضة علمية وأدبية وفنية حضارية شملت جميع المجالات؟؟» كل ذلك أحكام تاريخية يعوزها الكثير من الشواهد والنماذج النصية مع ضرورة العودة إلى مضان توثيقية تبرز فعلا انطباقها على الواقع،بقدر حاجتها أيضا إلى ما يكفي من البراهين المقنعة حتى يحصل التكافؤ بين لغة الوصف والموصوف قدر حاجتها،كي تُعتمَد كحقائق، إلى البحث الأكاديمي الرصين.

وإذا كنا لا ننكر على البحاثة أحمد بوزيد براعته في الانتقال من مصدر أدبي إلى مخطوط أو وثيقة والعكس صحيح، مع كثافة لا نظير لها في التنويع من الاغتراف من مختلف الوثائق - (ما يزيد على 970 إحالة في هوامش الكتاب) وهيَ مهارة متاحة له بحكم خبرته الطويلة في جمعها - فإن أغلبها يقع في تصورنا ضحية

لغة وصفية تنزع إلى التأكيد والإقناع بصحيح المنقول عن تلك المصادر دون تمييز بين الخاص والعام،(ما ورد في الفصل 6 عن القرن 12 على سبيل المثال، انظر ص6 من الفصل نفسه) مثلا، وافتقار إلى الفكر النقدي والمقارنة والمنهج والحفريات المعرفية التي تساعد من خلال مدونة متجانسة على بناء أحكام مناسبة عن حاضرة تارودانت وأعلامها في العلم والأدب كما يرنو إلى ذلك عنوان الكتاب نفسه الذي كان من الأنسب أن يوضع تحت باب التراجم لا وليس الحياة الأدبية للأسباب التي ذكرناها أعلاه.

من جهة أخرى أعتقد أن الكثير من الوقائع الأدبية التي يستشهد بها المؤرخ تنسحب على سوس بأكمله ولا تقتصر بصفة خاصة على حاضرة تارودانت. ولعل هذه الملاحظة تنسحب على فصول الكتاب خاصة الباب الأول والثاني منه، مما يتسبب في خلط بين ما يميز هذه الحاضرة الأخيرة عن مجمل النشاط الأدبي في سوس إلى حدود حاضرة مراكش. والسبب الأول في رأيي لهذا الخلط الذي يشوش على القارئ اعتمادُ المؤرخ على منقولات بعض المصادر كـ «المعسول» والفوائد الجمة» وغيرها من المصادر الشهيرة، ومروياتها لكثير من الوقائع والأحداث التي لا تمس حاضرة تارودانت بطريقة مباشرة، بل و سوس بعامة. أما السبب الثاني فيؤول إلى اعتماد البحاثة بوزيد على الرواية الواحدة للاستدلال على حركة أو نهضة أدبية، مسقطا بذلك الخاص على العام، ناهيك عن طبيعة العديد من الاستشهادات التي لا تلامس الحياة الأدبية إلا عرَضا، ولا يصح اعتمادها، في نظرنا، دليلا على وجود نهضة أو حركة أدبية أو علمية واضحة المعالم بالمفهوم الدقيق لكلمة نهضة أو حركة.(ص33 مثلا). وربما يُشفع لمؤرخنا بحثه الدؤوب عما يعزز منظوره التأريخي للحياة العلمية والأدبية في تاروانت ومحاولته تركيب صورة مثلى لهذه الحياة التي يتحول معها الشاهد إلى لقية نادرة أو سند ثمين بغض النظر عن ملائمته أم لا مع السياق والفضاء الجغرافي المدروس.

وقد أترث هذه الصعوبة الأخيرة في تصور ومفهوم المؤرخ للأعلام والرجالات المترجم لهم. ولم يميز بين العابر منهم وبين من حصل إجماع حول تركته العلمية والأدبية من قبل المؤرخين المعتمدين في تاريخ سوس العلمي والأدبي. وهي صعوبة أشار إليها مقدم الكتاب الدكتور عباس الجراري عندما أشار إلى التراجم التي يتراوح حجمها «بين طول فرضته المادة المتوافرة يصل إلى عدة صحائف وبين قصر لا يتجاوز سطرين» (ص6) وهو ما يطرح إشكالا منهجيا في طبيعة المقاييس التي على المؤرخ اعتمادها في الترجمة لبعض الأعلام ترجمات تتراوح بين الطول والقصر إلى هذا الحد. بيد أن الأستاذ أحمد بوزيد بدا واعيا بهذه الخطورة عندما أشار إليها قائلا:» فكم من عالم وأديب ترددت عنه تحليات وأوصاف جليلة القدر،كبيرة الشأن في حياته بين أهل عصره تدل على مكانته وجزالة بذله للعلم ونفعه للناس في حياته... لم نعثر له على ترجمة وافية تستوعب مضامين تلك التحليات التي أطلقت عليه في كثير من المؤلفات والكنانيش والمقيدات المدونة بأقلام تلاميذه أو نظرائه المعاصرين الذين روجوا عنه كل تلك النعوث والأوصاف الكبيرة القيمة في شذرات مقتضبة متناثرة محملة بمضامين الورع والزهد والصلاح» (ص76)؛ فبعض المترجم لهم لم نعرف من أثاره» لا مؤلفا ولا رسالة ولا بحثا ولا تعليقا ولا فتوى محبرة ولا رأيا مكتوبا» (ص76 و 82 مثلا) ومع ذلك نجده يحظى مقارنة بآخرين تركوا أثارا أدبية وعلمية وفقهية بثلاثة صفحات أو أكثر.

قسّم الباحث بوزيد كتابه إلى بابين كبيرين كل منهما يتضمن فصولا (10 فصول في الباب الأول و5 فصول في الباب الثاني). وإذا كان تقسيم الباب الأخير إلى خمسة فصول أملاه تبني قسمة الحياة العلمية

والأدبية ممثلة في التراجم والأعلام إلى قرون فإن تقسيم الباب الأول إلى عشرة فصول يطرح تساؤلات منهجية في مقدمتها جدوى التفريق بين الفصل الثاني والثالث رغم أنهما يتناولان موضوعا وحدا هو النساخة في القرن 10 وبين الفصلين 4 و5 رغم أنهما يتناولان الحياة العلمية في القرن نفسه. وكان الأولى عدم الإكثار من هذه الفصول في هذا الباب، خاصة إذا كانت متقاربة جدا في مضمونها ومقاصدها، هذا عن تخصيص فصل خاص بمحمد العالم رغم انتمائه للقرن 12 الهجري وعدم تضمينه في الفصل الذي تناول فيه القرن نفسه (ص47). من ثم كان ينبغي في رأينا أن يتم الفصل بين مظاهر الحركة الأدبية والعلمية بحسب الظواهر فيُخصص لحركة النساخة فصل واحد مستقل بذاته يتتبعها بحسب قسمة القرون التي اعتمدها المؤرخ، وللمترجَم لهم من الأعلام فصل واحد أيضا تُستعرض فيه القرون التي وقف عندها بدءا من القرن 10 الهجري إلى الرابع عشر.

مع كل هذه الملاحظات يظل هذا الكتاب بادرة محمودة تجشم عناء أخذها الأستاذ أحمد بوزيد بكثير من الصبر والأناة والمعاناة. وهو بالإضافة إلى ذلك جهد علمي مشكور يُحسب لصاحبه فيه أنه بذل فيه من وقته وكده الشيء الكثير، خاصة ما يتصل بالغنى التوثيقي الباهر والمصادر الثمينة التي اعتمدها في تركيب صورة للحياة الادبية والعلمية بتارودانت، متيحا بذلك للأجيال اللاحقة من طلبة وباحثين لبنة أساسية لا يمكن إلا أن تكون إضافة ومراكمة لا غنى عنها من أجل إعادة كتابة التاريخ المحلي أو الجهوي أو الإقليمي لحاضرة من حواضر المغرب.

قضايا نقدية وبلاغية

مفهوم الحِوارية:
من المحكي الروائي إلى التداول الاستعاري

إبراهيم أسيكار[1]

مقدمة

يعتبر مفهوم الحوارية Polyphonie واحدا من المفاهيم الأساسية في الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، كالأسلوبية واللسانيات والتداولية، وذلك بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا المفهوم من أبعاد تواصلية تعكس قدرة الإنسان على التفاعل، وإنشاء المعاني، وبث القيم، والحث على العمل.

وتعد الاستعارة – هي الأخرى – مفهوما عتيدا، بدأت قضاياه الأساسية في مجال البلاغة وتوسعت في مختلف العلوم المعنية بأسئلة الفكر واللغة، كلّ يدرسها من زاوية اهتمامه الخاص، وذلك بحكم أنها ظاهرة إنسانية وفكرية ولغوية متفردة بين سائر أنماط التعبير الإنساني باللغة الطبيعية.

وعلى هذا، سنحاول التعريف بمفهوم الحوارية من خلال بعض النماذج النظرية والتطبيقية المتميزة في النقد الروائي والتداولية المدمجة La pragmatique intégrée، موازاة مع التركيز على حضورها الكامن في الاستعارة، وذلك في ضوء مفهوم التعارض الذي قدّم به المفكر المغربي طه عبد الرحمان تصورا تداوليا عميقا في إطار دراسته الحجاجية للاستعارة.

1 – الحوارية: من المحكي الروائي إلى الدراسة التداولية

ينفتح مفهوم الحوارية على معاني التعدد والتبادل والانتقال، مثله مثل كل المفاهيم التي تنتمي إلى شعبة الدلالة على معاني التواصل التفاعلي باللغة الطبيعية، كالتواصل والحوار والمحاورة والتحاور. وهي المعاني التي تجعل هذا المفهوم مختلفا عن مفهوم المنولوجية Monologisme الذي يتميز بالتركيز على الذات المتكلمة، وعدم اعتبار أحوال التداول اللغوي[2]. بيد أن كثرة تداول مفهوم الحوارية وما لحقه من التنقيح بفعل استعماله من لدن باحثين كثيرين في تخصصات بحثية مختلفة، كالنقد الروائي مع ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine، والتداولية المدمجة مع أوزوالد ديكرو Oswald Ducrot، والتداولية القصدية La pragmatique intentionnelle مع طه عبد الرحمان في الدراسات التداولية العربية الحديثة، جعلاه يحمل

1 – أستاذ البلاغة في كلية الآداب، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب.

2 - **Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov,** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P387.

معان كثيرة تكاد تكون محرجة بفعل التباسها[1]. ولا يهمنا من هذه الاستعمالات العلمية الكثيرة لمفهوم الحوارية سوى معنى تعدد الذات المتكلمة واقعيا أو افتراضيا، وانشطارها المجرد إلى مجموعة من الذوات المتعارضة أثناء التفاعل التواصلي.

1.1. باختين وحوارية المحكي الروائي

عرض باختين مفهوم الحوارية في إطار اهتمامه بتحولات الرواية الأوروبية ومظاهر اشتغال خطابها. ففي كتاب «الخطاب الروائي» نجده ينتقد مجموعة من الحقول المعرفية الحديثة المهتمة بدراسة اللغة في عشرينيات القرن الماضي، وفي مقدمتها الأسلوبية واللسانيات. فالأسلوبية التقليدية - في نظره - لا تركز سوى على «العناصر المتصلة بنسق أحادي اللسان، يُعبر مباشرة وتلقائيا عن فردية الكاتب»[2]. ولاحظ أن «المظهر الحواري للخطاب وجميع الظاهرات المرتبطة به، قد بقيت إلى عهد قريب، خارج أفق الألسنية»[3]. وانتهى إلى أن الصيغة الحوارية باعتبارها مقابلا لصيغة الصوت الأحادي الذي يعكس موقفا ووجهة نظر واحدة، هي مجموع الخصائص التركيبية والموضوعاتية والأسلوبية التي تحدد التفرد الأسلوبي لخطاب الرواية بين سائر الخطابات الأدبية.

ولقد أقام باختين فهمه للحوارية اللغوية على كون حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية، وأن الكلمات ذات طبيعة حوارية بالضرورة[4]. إضافة إلى أن اللغة ليست مِلكية المتكلم وحده، وليست حكرا على نواياه فقط، وإنما هي معطى مشترك مكتظ بنوايا ومقاصد يصعب السيطرة عليها. ولهذا أكد باختين أن المحكي الروائي هو فضاء لتجاذبات عدة، «وجهة نظر ضد وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، تثمين ضد تثمين»[5].

وتبدو الحوارية لدى باختين مفهوما تكوينيا عاما يشمل مختلف أنماط اللغة بما فيها الشعر والنثر، ولها القدرة على النفاذ إلى أعمق مكونات هذه الأنماط التعبيرية، ذلك أن «العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة، شرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا»[6].

ولم يُبق باختين تصوره للحوارية في حدود المجرد، بل عمد إلى تجسيده عبر تفتيت الملفوظ الروائي انطلاقا من التمييز فيه بين أصوات مجموعة من الذوات، مثل المؤلِّف، والبطل، والسارد، يقول: «البطل يتكلم دائما، يجد أن موقف المؤلِّف لا يتغلغل إلى داخل كلامه، المؤلِّف ينظر إليه من الخارج»[7]. وفي هذا ما يدل على أن الملفوظ الروائي لا يرتبط بمُنتِج واحد، مثلما يوحي ظاهره بذلك، وإنما هو وليد التفاعل

1 - **باتريك شارودو ودومينيك منغنو**، معجم تحليل الخطاب، ص170.

2 - **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، ص34.

3 - نفسه، ص39.

4 - **ميخائيل باختين**، شعرية دوستويفسكي، ص367.

5 - **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، ص73.

6 - **ميخائيل باختين**، شعرية دوستويفسكي، ص269.

7 - نفسه، ص277.

الحواري بين عدة ذوات تتعاقب على المستويات الإنتاجية الممكنة لهذا الملفوظ فتُفقِده نبرته الصوتية الواحدة.

ومما له دلالة – أيضا – في تصور باختين للحوارية، هو تمييزه في التفاعل الحواري بين نوعين من الجدل، أحدهما داخلي خفي والآخر خارجي مكشوف. وتتميز حوارية النمط الجدلي الخفي عن النمط الجدلي المكشوف باشتمالها على أطراف حوارية واقعية ومجردة، تعكس أنماطا مختلفة من الإدراك نتيجة ما بينها من تعارض في الكلمات والاتجاهات والمقاصد. وقد وضّح باختين هذه الدينامية الجدلية الخفية بمثال توضيحي يقول فيه: «سنفترض وجود حوار بين متحاورين اثنين تكون فيه ردود المحاور الثاني قد سقطت، غير أنها سقطت بطريقة بحيث لا يتأثر المعنى العام أبدا. إن المحاور الثاني يكون حاضرا دون أن نراه، فكلماته غائبة غير أن الأثر العميق لهذه الكلمات هو الذي يحدد الكلمات الماثلة أمامنا للمحاور الأول. إننا نحس أن هذه المحاورة، وهي محاورة شديدة التوتر رغم أن المتحدث فيها واحد، ذلك أن كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور غير المرئي وتستهدي به، وتشير إلى الكلمة الغيرية التي لم تنطق، والموجودة وراء حدودها، وخارج نفسها»[1].

2.1. ديكرو ودَحض مُسلّمة وحدة الذات المتكلّمة

بدأ اهتمام ديكرو بالحوارية ضمن انشغالاته العلمية داخل إطار التداولية المدمجة. وهي الدراسة التي تتناول «جميع الظواهر المهيأة تقليديا للتداولية، لكنها تهتم، بشكل خاص، بتلك التي تنتمي إلى التعاقدية اللسانية، وذلك من أجل معرفة تلك المسجلة منها في بنية اللغة»[2].

ومعنى ما سبق، أن جهود ديكرو حول الحوارية قد توزعت في دراسة اللغة بين جانبين متفاوتين: الأول تداولي جانبي يُعنى بالشروط المقامية لاستعمال اللغة من أجل التواصل، كالمتكلم والمستمع والسياق، والتي عني بها فلاسفة اللغة في مدرسة أكسفورد الإنجليزية، أمثال جون أوستين John Austin، وجون سورل John Searle، وبول كرايس Paul Grice. الجانب الثاني تلفظي لساني أساسي ينطلق من اعتبار النشاط اللغوي ملفوظا تحكمه مجموعة من القيود اللسانية التي تضبط نسق ترتيب مكوناته، وفي هذا الجانب تكريس لما ذهب إليه اللساني إميل بنفنست Emile Benveniste الذي اشترط في التحقق اللساني للغة عنصر التلفظ[3].

وإذا نظرنا إلى الجهد اللغوي لديكرو حول الحوارية في ضوء جدلية الأفكار العلمية وتنابذها، ألفينا قسطا من هذا الجهد مبنيا على معارضة شديدة لمجموع الأعمال الحديثة في البحث اللغوي واللساني، وخاصة تلك التي لا تهتم في دراسة اللغة سوى بالملفوظات ذات المحتوى الخبري القابل للدراسة المنطقية الصورية.

1 –**ميخائيل باختين**، شعرية دوستويفسكي، ص288.

2 - **Jacques Moeschler,** Argumentation et conversation, élément pour une analyse pragmatique du discours, p 74.

3 - **Emile Benveniste,** Problèmes de linguistique générale, t. 2, p 78.

وضمن هذا الإطار شدّد ديكرو على ضرورة تقليص هيمنة الوظيفة الإخبارية على الملفوظ اللغوي، بتأكيد أن «هذا التصور الذي يجعل من فعل الإخبار الفعل اللساني الأساسي، كما هو واضح عند معظم البنيويين، يبدو - حاليا - موضع تساؤل لدى اللسانيين وفلاسفة اللغة»[1]. ذلك أن التسليم بمثل هذا التصور من شأنه - في نظر ديكرو - أن يوهم بأن «جميع اللغات الطبيعية تعبّر عن مضامينها بشكل صريح»[2]. وفي هذا ما يكشف أن كلّ حوارية باعتبارها إنجازا لغويا طبيعيا، تنطوي على مضامين ضمنية غير مُصرَّح بها. ولا سبيل إليها إلا عبر تأويل بنيتها اللسانية انطلاقا من مؤشراتها الخاصة، لأن «القول مُسجَّل في المَقول»[3] دائما، مثلما يرى ديكرو. وينتج عن هذا الفهم أن الحوارية لدى ديكرو هي ذات طبيعة تكوينية داخلية، لأنها تبدو مندمجة بعمق في بنية اللغة، وتقوم على إجراءين أساسيين، أولهما قصدي يتعلق بالذات المتكلمة بالملفوظ، وثانيهما تأويلي يهم الممكنات الدلالية للملفوظ لدى المخاطب الواقعي أو المجرد.

ولقد أرسى ديكرو تصوره لحوارية الملفوظ اللساني على مقتضيات إجرائية مهمة، منها تمييزه بين الجملة La phrase التي هي عبارة عن مجموعة من الكلمات المحكومة بقوانين النحو، والقول Enoncé الذي يعكس إلقاء مخصوصا للجملة[4]. كما ميز ديكرو - بوحي من جيرار جنيت Gérard Genette الذي فصل في الملفوظ الحكائي بين من يرى ومن يتكلم - بين الذات المتكلمة Le sujet parlant التي توازي الشخص الواقعي الذي يتلفظ بالقول، وبين القائل Enonciateur الذي هو عبارة عن ذات مجردة غير واقعية تناط بها مهمة الأعمال المتضمنة في القول Actes[5] illocutoires. وبالتالي فإن ملفوظا مثل: «ألا تجد الجو باردا هنا؟» ? Vous ne trouvez pas qu'il fait froid ici، سيتضمن متكلما هو مُنتِج هذا القول، وقائلين أحدهما هو الذات المُستفهِمة، والآخر هو الذات المُلتمِسة، مادم هذا الملفوظ يشتمل على الاستفهام والالتماس[6]. وعلى مستوى التلقي سيثير الملفوظ نفسه إشكال ازدواج الذات المتلقية، حيث سيقتضي المقام السابق مخاطبا allocutaire ومتلقيا Distinataire.

3.1. طه عبد الرحمان وحوارية التعارض

قدّم طه عبد الرحمان في كتابه «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام» تصورا متميزا عن الحوارية، وذلك بالنظر إلى ما يتميز به من عمق ووضوح على مستوى البناء المعرفي والمنهجي، ودقة المفاهيم، وضبط المصطلحات. كما يبدو هذا التصور ابتكاريا ينأى عن استنساخ أسس نماذج الحوارية المعروفة، وذلك بسبب ميله إلى التقويم والمراجعة والانتفاع بخلفياته المرجعية الخاصة، وقوته الاقتراحية البديلة، بعيدا عن الاقتباس والسجالية العلمية المجانية.

---

1 - **Oswald Ducrot,** Dire ne pas dire, Principes de sémantique linguistique, p 2.

2 -Ibid, p 5.

3 - **Oswald Ducrot,** Les échelles argumentatives, p 9.

4 -Jacques Moeschler & Anne Reboul, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, p 325.

5 - Ibid, p 326.

6 - Ibid, p 327.

لقد أقام طه عبد الرحمان مفهوم الحوارية على بعدين أساسيين ينسجمان وانشغالاته العلمية الخاصة. البعد الأول بعد استدلالي يتماشى مع باعه الطويل في علم المنطق، والبعد الثاني بعد لغوي ينسجم وإلمامه العميق بدقائق الدرس اللغوي العربي والغربي في جانبيه البلاغي والتداولي.

عرض طه عبد الرحمان في البعد الاستدلالي للحوارية أهم الشروط التي يتوقف عليها النص الاستدلالي، كالنصية، والاقترانية، والاستدلالية. فيما تناول في بعدها اللغوي الشروط التي ينبني عليها التداول اللغوي، كالنطقية، والاجتماعية، والاعتقادية[1]. ولعلنا نستنتج من الشروط السابقة، أن الحوارية عند طه عبد الرحمان حوارية نصيّة تقوم على جملة من الضوابط التي تحكم نصيّة النص، كالتحقق اللغوي، والكمون المعنوي، والاتساق، وعناصر المقام الأساسية كالمتكلم والمستمع اللذين يتبادلان مقاصدهما وفق ما يخدم التفاعل الذي هو في الحوارية بمنزلة قطب الرحى.

وأبرز طه عبد الرحمان جانبا آخر في الحوارية، يتعلق بمراتبها الأساسية التي تشمل ثلاثة مفاهيم تداولية خاصة، تُحدد ثلاث مراتب متفاوتة. مرتبة حوارية العَرض التي تسمى بالحوار، ومرتبة حوارية الاعتراض المعروفة بالمُحاوَرة، ومرتبة حوارية التعارض التي تُدعى بالتحاوُر[2]، وفي هذا ما يعكس الخاصية التعددية للحوارية عند طه عبد الرحمان. ونلحظ أنه إذا كان أساس حوارية الحوار هو الإخبار والتبليغ بفعل هيمنة الذات العارضة، وكان أساس حوارية المُحاوَرة هو التفاعل الندي بين المتحاورين؛ فإن حوارية التحاوُر تبقى أرقى أنماط الحوارية عند طه عبد الرحمان. ذلك أن الذات المُحاورة تقدر على مخاطبة نفسها، وذلك عبر الانقسام إلى ذوات مجردة من أجل القيام بالمهمات التخاطبية لغيرها، كأن تتكلم وتَعتبر نفسها ذاتا مُحاوَرة، أو تَستمع وتُنزل نفسها منزلة المُحاور[3]. ويكشف ما سبق عن خاصيتين أخريين لمفهوم الحوارية عند طه عبد الرحمان، أولاهما خاصية الهَرمية، حيث تبدأ الحوارية عنده صعدا من حوارية العَرض إلى حوارية التعارض التي تتسَنَّم هرم الحوارية بعد المرور بحوارية الاعتراض، وثانيتهما خاصية الانشطاريّة التي تتجلى في القدرة الانقسامية المجردة للذات المتكلمة.

2 – الاستعارة: من عجز المنطق الصوري إلى فعالية الحوارية التعارضية

تعتبر الاستعارة إحدى ظواهر اللغة الطبيعية التي استأثرت باهتمام البلاغيين والمناطقة على حد سواء، وذلك بحكم التداخل المبكر بين البلاغة والفلسفة. وقد كشف اهتمام المناطقة – قديما وحديثا – بمنطق الاستعارة عن الاختلاف القائم بين المنطق الطبيعي للاستعارة القائمة على الالتباس والآليات التشبيهية، والمنطق الصوري التقليدي الذي تحكمه قيمتا الصدق والكذب، إضافة إلى مطالب الوضوح والضبط والدقة. وهذا ما شجع – حديثا – على التفكير في إيجاد نسق منطقي جديد يناسب الالتباس الاستعاري، بناء على آليات أساسها المقتضيات التواصلية الطبيعية، كالحوارية والتحاج.

1 –**طه عبد الرحمان**، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 35 وما بعدها.

2 –نفسه، ص 39 وما بعدها.

3 –نفسه، ص 49 وما بعدها.

1.2. الاستعارة وعجز المنطق الصوري التقليدي

كان الفيلسوف أرسطو أقدم من حلل الاستعارة تحليلا منطقيا صوريا، وذلك من خلال توسله بالنسبة القياسية الرياضية لتفسير استعارة «المساء شيخوخة النهار»[1]. وعلى الرغم من أن تحليله – حسب ما رأى امبرتو إيكو Umberto Eco – كان «رائعا من حيث الإيجاز والوضوح»[2]، إلا أن بُعد اللغة الطبيعية عن إنجاز عمليات حسابية صورية، قد حدّ من ذيوع مثل هذا التحليل وأفقده نجاعته، نظرا لما فيه من انتقال بالاستعارة من مجال البلاغة التي هي فضاء الممكن والمحتمل واعتبارات المقام، إلى مجال المنطق الصوري ذي الغايات اليقينية والقطعية التي لا تعير اهتماما للأهداف التخاطبية والاجتماعية الإنسانية.

وحديثا لاحظ طه عبد الرحمان عودة المناطقة الجدد إلى دراسة الاستعارة بحساب التوابع الدلالية، مثل تابع الجنس، وتابع الانتقاء، وتابع التحقيق، وتابع التعيين، وتابع التأويل، وتابع التقويم. وهي التوابع التي تسعف جميعها في الوقوف على صدق القول الاستعاري أو كذبه، وذلك بعد الربط بين مجالين هما: مجال تعريف التابع، ومجال تقويم التابع، اللذان يوازيان المستعار منه والمستعار له في القول الاستعاري[3].

وفي ضوء المنوال التحليلي المنطقي بواسطة التوابع الدلالية الذي رازَ به طه عبد الرحمان صدق القول الاستعاري: «ضَحكت الشمسُ»، نتبين بوضوح مدى صعوبة التحليل المنطقي للاستعارة بحساب التوابع الدلالية. لأن هذا التحليل يبدو تحليلا تقنيا صارما لا يتجاوز نطاقه عدد التوابع الدلالية المعروفة، كما أنه تحليل تفكيكي غير بنائي لا يحلل القول الاستعاري في شموليته، ولا يسمح بتعدد فهمه لمراهنته على قيمتي الصدق والكذب. ويتعارض مع خصوصيات اللغة الاستعارية التي تتميز بتداخل بناء المعنى مع التركيب المخصوص بالعبارات، كما يتجاوز الاصطلاح اللغوي، واحتمال تعدد التفسير.

وزكى طه عبد الرحمان وبعض الدارسين المناطقة الآخرين قصور تحليل الاستعارة بحساب التوابع الدلالية بالقصور العام للمنطق الصوري التقليدي في تناول موضوع الاستعارة، لأنها تخرق فيه أكثر من قانون، كاشفة بذلك عن هشاشة أسسه وقوانينه أمام مرونة المعنى والتباسه في اللغة الطبيعية. يتعلق الأمر بخرق مبدأ الهوية بالقول إن الشيء ليس هو[4]، وخرق مبدأ عدم التناقض بتصور عالم يكون فيه القول ونقيضه صادقين معا، وخرق مبدأ الثالث المرفوع بتصور عالم يكون فيه القول ولا نقيضه صادقا[5].

ومعنى مجموع الخروق السابقة، أن قيمتي الصدق والكذب وغيرهما من المفاهيم التي ينبني عليها المنطق التقليدي، مثل الكلية والثبات والتطابق، ليست معيارا ناجعا لتقويم معقولية القول الاستعاري والأقوال الطبيعية الملتبسة بصفة عامة. ذلك أن ما يبدو فيها للمنطق التقليدي من تناقض أو عدم الاتساق

---

1 – **أرسطو طاليس**، فن الشعر، ص118.

2 - **Umberto Eco,** Sémiotique et philosophie du langage, p P152.

3 – **طه عبد الرحمان**، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص286.

4 – **حسان الباهي**، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص203.

5 – **طه عبد الرحمان**، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص302.

والتمام، مرده إلى طبيعة منطقها المفارق، الذي لا يتطابق مع العالم الذي يصوره، زيادة عن ارتكازه على التوسع في اللغة والفكر بالمعاني الضمنية التي يُراد بها تجسيد المجردات من أجل تقريبها إلى الأفهام، واستمالة المخاطبين والتأثير فيهم عبر تبادل المقاصد المؤتلفة أو المختلفة. وفي كل هذا ما يؤكد أن الاستعارة مهيأة للدراسة التداولية المعنية بسبل التخاطب ومقاماته، أكثر من الدراسة المنطقية الصورية المهتمة بالدقة ومطابقة المبادئ العقلانية.

2.2. الاستعارة وفعالية الحوارية التعارضية

تناول طه عبد الرحمان في دراسة الاستعارة الجانبَ الحواري ذا الامتدادات التداولية التي تجمع بين البعدين الاستدلالي واللغوي في استعمال اللغة. ذلك ما يبدو جليا في مصطلحاته ومفاهيمه وأدواته الإجرائية واللغة الخاصة المدرجة في مستويات تحليله. ويأتي في مقدمة هذه المفاهيم مفهوم التعارض الذي يعتبر مفهوما مركزيا في الدراسة التداولية للحوار، التي أفرزت اتجاها بحثيا خاصا يسمى المقاربة الحوارية النقدية. وترتبط هذه المقاربة باسم الباحثين الهولنديين فان إيميرن Van Emeren وغروتندورست Grootendorst، اللذين صيّرا الحوار النقدي «مجالا يجمع بين متناظرين أحدهما يسمى المدعي (المتكلم) وآخر يسمى المعترض (المخاطب)، بحيث إن العارض ملزم بالدفاع عن أطروحته، بينما المعترض، وفي إطار التفاعل والتبادل التعاوني ملزم بنقد ودحض أطروحة العارض»[1].

ويبدو مفهوم التعارض منسجما مع البنية اللغوية والفكرية التي تقوم عليها الاستعارة على مستويي الإنتاج والتلقي، ذلك أن كل استعارة هي – بالضرورة – فضاء لتعارضات عدة تقف جميعها وراء دينامية المعنى الاستعاري، كتعارض الحقيقة والمجاز، وتعارض المستعار منه والمستعار له، وتعارض المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري، وتعارض الغموض والوضوح، وتعارض الفهم وسوء الفهم.

لم ينشغل طه عبد الرحمان بكل التعارضات التي ينطوي عليها القول الاستعاري، وإنما ركز على التعارض التداولي الداخلي للاستعارة وذلك انطلاقا من تفجير الذات المتكلمة في الاستعارة إلى مجموعة من الذوات المجردة. وقد عبر عن ذلك بصيغة استفسارية واضحة يقول فيها: «أين تتجلى الذوات المشتركة في إنشاء القول الاستعاري، وقائله في الظاهر واحد لا محاور له؟»[2].

يومئ التساؤل السابق إلى أن الذات المتكلمة استعاريا هي في الظاهر ذات واحدة، فيما هي في العمق مجموعة من الذوات المجردة التي تتحاور على نحو تعارضي يضمن للاستعارة نجاعتها التبليغية والعَملية. وينتهي بنا هذا التصور الجديد للتخاطب الاستعاري الضمني إلى التسليم بقوة الذات المتكلمة استعاريا، مادام بوسعها أن تتعدد عبر التكلّم عن نفسها والنيابة عن غيرها الذي يبادلها الحوار على نحو سجالي خفي.

وقد بنى طه عبد الرحمان تصوره التعارضي لحوارية الاستعارة على مفهوم الادعاء لدى عبد القاهر

1 –**عليوي أباسيدي**، التواصل والحجاج في التداوليات الحجاجية للحوار (التفكير) النقدي، نموذج المدرسة الهولندية، إيمرين وغروتندورست، ص268.

2 –طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص310.

الجرجاني (ت. 471 هـ) في الموروث البلاغي العربي، وهو المفهوم الذي يقوم على ثلاثة مبادئ ومقتضيات، هي المبدأ والمقتضى المطابقيان، والمبدأ والمقتضى المعنويان، والمبدأ والمقتضى النظميان. ووجد طه عبد الرحمان أن مجموع هذه المبادئ والمقتضيات يميز القول الاستعاري بأنه «تركيب خبري تداولي، وأنه قابل للأخذ على جهة الحقيقة، وأنه مشتمل على بنية تدليلية»[1].

وبناء على هذا التصور الادعائي التعارضي للاستعارة، فإن حوارية الاستعارة لا تتم وفق رؤية أحادية ساكنة، لأنها محكومة بنزعة جدالية مردّها إلى الطابع العقلي للمعنى الاستعاري الذي يحتمل التصديق أو التكذيب. إضافة إلى أن الحوار أيا كان لا يتم إلا عبر مراحل تتحدد إجمالا في «عرض الدعوى أو مرحلة الادعاء، ثم مرحلة الاعتراض على الدعوى أو المنع، فمرحلة الرد على الاعتراض»[2].

وقد كشف طه عبد الرحمان عن النزعة الجدالية للحوارية الاستعارية انطلاقا من التمييز في الاستعارة بين مقامين معنويين مختلفين هما: مقام الحقيقة الذي يتضمن حالين هما: حال الإظهار وحال التأويل، ومقام المجاز الذي يشمل حالين هما: حال الإضمار وحال التبليغ. وانتهى إلى أن الذوات الخطابية التي تسهم في بناء القول الاستعاري وحواريته انطلاقا من تقلّب الذات المتكلمة بينها بلا تفاضل هي أربع ذوات: الذات المُظهِرة، والذات المُؤوِّلة، والذات المُضمِرة، والذات المُبلِّغة[3].

لم يقدّم طه عبد الرحمان منوالا تحليليا يَروز به الاشتغال الحواري المجرد بين مجموع الذوات التي ينشطر إليها المتكلم استعاريا، وذلك على غرار ما فعل باستعارة «ضَحكت الشمسُ» التي وقف على صعوبة تأكيد صدقها بواسطة حساب التوابع الدلالية. ونحن إذا انطلقنا من الاستعارة نفسها سنجد أن حواريتها تتمثل على مستوى المعنى الحقيقي في التقلّب التعارضي للذات المتكلّمة بين حالي الإظهار والتأويل، حيث ستدّعي الذات المُظهرة المطابقة بين المستعار له (المرأة الجميلة) والمستعار منه (الجِرم السماوي)، وتعترض الذات المُؤوِّلة على ذَلك بنفي المطابقة بين المستعار له والمستعار منه بسبب الاختلاف الموجود بينهما في الواقع. وعلى مستوى المعنى المجازي ستتقلّب الذات المتكلّمة تعارضيا بين حالي الإضمار والتبليغ، حيث ستدّعي الذات المُضمِرة الاختلاف بين المستعار له والمستعار منه، وتعترض الذات المُبلِّغة على ذلك بتأكيد وجود المعنى المجازي للاستعارة.

نستفيد من الذي سبق، أن كل استعارة تنطوي على حوارية تتجاوز التوصيل والإبلاغ البسيطين بين ذات مُرسِلة وأخرى مُستقبِلة، إلى التوصيل والإبلاغ القائمين على الأخذ والرد بين ذوات مجردة هي وليدة الذات المتكلّمة. ومردّ هذه الخصوصية إلى مرونة اللغة الاستعارية وقيامها على مقامين لغويين متعارضين ومختلفين هما الحقيقة والمجاز اللذان يتيحان التواصل بتصحيح الأدلة الذي قوامه تبادل التصديق والإنكار.

---

1 - نفسه، ص310.

2 - **حسان الباهي**، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص 44.

3 - **طه عبد الرحمان**، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 310.

خاتمة

ينتهي بنا ما عرضناه في الفقرات السابقة إلى استنتاجات، منها أن الحوارية طريقة مخصوصة في استعمال اللغة، تشمل اللغة الأدبية واللغة العادية، في أبعادهما اللسانية بامتداداتها المعجمية والتركيبية والدلالية، وكذا أبعادهما التداولية في تجلياتها التخاطبية والمقامية المختلفة. وهي على الرغم من تباين الاهتمام بها من لدن الدارسين في التخصصات البحثية المختلفة، وعدم نهوضها على شكل نظرية علمية مخصوصة، تبدو بديلا علميا ممكنا وناجعا لغيرها من المقاربات التي أبانت عن قصور واضح في دراسة بعض الظواهر اللغوية، كالاستعارة التي أفقدت المقاربة المنطقية الصورية نجاعتها التحليلية، بسبب ما تنطوي عليه من أبعاد تداولية يكشف عنها اشتغالها الحواري المضمر الذي تتفاعل فيه مجموعة من الذوات المجردة على نحو تعارضي يصبغ توليد المعنى الاستعاري بدينامية تداولية خاصة.

وبعد، فإن من شأن الانتقال بالحوارية التعارضية لدى طه عبد الرحمان من مستوى الاشتغال التنظيري الفسيح، والصياغة المفهومية الدقيقة، والتأصيل الحَفري العميق؛ إلى مستوى الإجراء والتطبيق العَمليين على متون استعارية واسعة ومتنوعة في شتى الخطابات الإنسانية، من شأنه أن يجدد أسئلة الدرس الاستعاري العربي ويقدح زناده من جديد، وذلك انطلاقا من فتح منفذ بحثي رصين وخصب يقلص من هيمنة التحليل البلاغي الجمالي والمدرسي للاستعارة في علم البيان العربي الموجّه في الغالب بهموم التحسين والتصنيف والتبويب. كما سيمدّ هذا المنفذ جسور الانتفاع بين قضايا الاستعارة وأسئلة التداولية الحديثة بمختلف اتجاهاتها. وفي كل هذا ما يثبت جدوى الوعي بالبناء العميق للمفاهيم وتجريبها على مختلف الظواهر اللغوية، مثلما نجد عند طه عبد الرحمان في مفهوم التعارض الذي كشف عن جانب تحليلي مُنتجٍ في دراسة الاستعارة.

المصادر والمراجع

أ – العربية

- **أباسيدي (عليوي)**، التواصل والحجاج، في التداوليات الحجاجية للحوار (التفكير) النقدي، نموذج المدرسة الهولندية: إيمرين وغروتندروست، الحجاج، مفهومه ومجالاته، إعداد وتقديم حافظ إسماعيلي علوي، ج.2، عالم الكتب الحديث، إربد، ط.1، 2010.
- **أرسطو (طاليس)**، فن الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1، 1993.
- **شارودو (باتريك) ومنغنو (دومنيك)**، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط.1، 2008.
- **باختين (ميخائيل)**، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط.2، 1987.
- **باختين (ميخائيل)**، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 1986.
- **الباهي (حسان)**، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط.1، 2004.

- **طه (عبد الرحمان)**، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، 2000.

- **طه (عبد الرحمان)**، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1998.

ب - الأجنبية

- **Benveniste (Emile),** Problèmes de linguistique générale, t. 2, Cérès Editions, Tunis, 1995.
- **Ducrot (Oswazld),** Dire ne pas dire, Principes de sémantique linguistique, Hermann, Paris, 2ème éd., 1980.
- **Ducrot (Oswald),** Les échelles argumentatives, éd. Minuit, Paris, 1980.
- **Ducrot (Oswald) & Todorov (Tzvetan),** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Seuil, Paris, 1972.
- **Eco (Umberto),** Sémiotique et philosophie du langage, Traduit par Myriem Bouzaher, Éd. PUF, Paris, 1988.
- **Moeschler (Jacques),** Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique du discours, éd Hatier, Paris, 1985.
- **Moeschler (Jacques) & Reboul (Anne),** Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, éd, Seuil, Paris, 1994.

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ **داخل المغرب**

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهم
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ **خارج المغرب**

● **نُسَخ بالبريد الإلكتروني**

- للأفراد: 20 دولارا
- للمؤسسات: 30 دولارا

● **نُسخ ورقية**

- للأفراد: 40 دولارا
- للمؤسسات: 70 دولارا

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

- حوالة بريدية باسم مدير المجلة؛
- شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أولاد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

المساهمون في العدد:

- إبراهيم أسيكار
- أحمد علواني
- إدريس جبري
- إدريس الخضراوي
- أنور المرتجي
- حافظ اسماعيلي علوي
- حسن بالكراع
- حسن بحراوي
- حسن طالب
- حسن المودن
- خيرة جريو
- رشيد بنحدو
- زكية الحسني
- سعيد بنكراد
- السعيد أهرو
- عبد الخالق عمراوي
- عبد الكبير الشرقاوي
- عبد الكريم الشباكي
- عبد السلام بنعبد العالي
- عبد النبي ذاكر
- علي صديقي
- فاتحة الطايب
- فريد الزاهي
- محمد بوشفر
- محمد التعمرتي
- محمد عدناني

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

الملف المقترح للعدد القادم:

- الرواية المغربية وآفاق التجريب

الثمن: 38 درهما